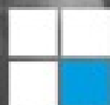
A mise en scène no cinema

Do clássico ao cinema de fluxo

Luiz Carlos Oliveira Jr.



A mise en scène no cinema

Do clássico ao cinema de fluxo

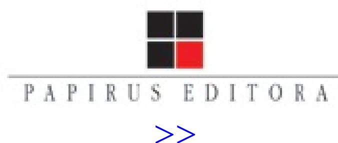
Luiz Carlos Oliveira Jr.



A MISE EN SCÈNE NO CINEMA:

DO CLÁSSICO AO CINEMA DE FLUXO

Luiz Carlos Oliveira Jr.



>>

Coleção Campo Imagético

Campos artísticos possuem uma dinâmica que extrapola tradições históricas. O Campo Imagético, assim pensado, parece convergir, impulsionado pela presença de tecnologias digitais. Mas, para além de uma linha evolutiva tecnológica, podemos reconhecer territórios bem-demarcados, campos de expressão artística. Esta coleção pretende mostrar a pesquisa histórica e a análise da imagem e do som no cinema, no vídeo, na fotografia, na internet, na televisão.

Fernão Pessoa Ramos
Coordenador da coleção

SUMÁRIO

CRÉDITOS

INTRODUÇÃO[*]

"Tudo está na *mise en scène*." Quando o crítico francês Michel Mourlet escreve isso em seu polêmico manifesto estético "Sur un art ignoré", publicado nos *Cahiers du Cinéma* em 1959, ele quer dizer que o principal do cinema, sua essência, está na forma como o filme nos transporta através daquele universo a um só tempo próximo e desconhecido que a tela oferece. A *mise en scène* é nosso passaporte para o mundo do filme, nosso meio de fascinação perante a arte da escrita luminosa do movimento. Mas é também, como Jacques Rivette e o próprio Mourlet não deixarão de salientar, uma forma de conhecimento objetivo das coisas, um movimento investigativo do pensamento e da percepção.

Pela importância que adquiriu nos debates estéticos realizados durante uma época muito fértil para a crítica e a cinefilia (as décadas de 1950 e 1960), essa expressão, "*mise en scène*", ocupa posição de destaque na história das ideias sobre a arte cinematográfica.

Nos anos 1950, a *mise en scène* reina absoluta no repertório conceitual da crítica: é o momento em que os jovens redatores dos *Cahiers du Cinéma* atribuem a quintessência da linguagem cinematográfica ao apogeu do estilo clássico em Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Kenji Mizoguchi, Fritz Lang, Otto Preminger e alguns outros "autores". Assinados por Jacques Rivette, Alexandre Astruc, Fereydoun Hoveyda, Éric Rohmer ou Michel Mourlet, são publicados autênticos manifestos estéticos que tratam a *mise en scène* como a parte mais nobre do cinema, quiçá a única que de fato conta.

A *mise en scène* aí defendida é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise en scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo.

No contexto dos *Cahiers du Cinéma* dos anos 1950, a *mise en scène* ocupa um lugar estratégico, atrelando-se à "política dos autores" defendida pelos chamados "jovens turcos" (Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer, Chabrol, Domarchi), jovens críticos aficionados do cinema norte-americano e ansiosos por provocar uma revolução no cinema francês. O postulado estético central da política dos autores consistia numa tentativa de juntar a noção de escritura ou de estilo com a de profundidade temática: o universo de um diretor (seus temas recorrentes, suas obsessões, sua visão de mundo) está expresso na forma (enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, montagem etc.), sem separação possível. Os "hitchcock-hawksianos", como também eram conhecidos os "jovens turcos" dos *Cahiers*, buscaram desfazer a velha dicotomia entre fundo e forma afirmando que a significação e a riqueza temática dos filmes dos autores que admiravam eram inseparáveis do estilo de *mise en scène* empregado em sua realização. Se um cineasta é um autor, é porque seus filmes só fazem sentido no e pelo movimento interno da *mise en scène*. A *mise en scène* se torna, assim, a grande arma do autor e a principal ferramenta teórica da crítica.

Quatro décadas depois das inflamadas elucubrações de Rivette e Mourlet, observa-se, na passagem dos anos 1990-2000, a recorrência de filmes que parecem estar na extremidade oposta da *mise en scène* teorizada e enaltecida nos *Cahiers* dos anos 1950: filmes que se apresentam como "um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se desmontam todos os instrumentos clássicos mantidos pela

própria definição da *mise en scène*" (Lalanne 2002, p. 26). Para falar desses filmes, Stéphane Bouquet (2002b) cria o conceito de "cinema de fluxo". Jean-Marc Lalanne, posteriormente, retoma o conceito e o amplia. Basicamente, a designação é produto de uma tentativa de compreender o menor denominador comum dos filmes que esteticamente mais intrigam os críticos dos *Cahiers du Cinéma* no início dos anos 2000. Nos filmes dos diretores contemplados pelo conceito (dentre eles, Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Gus van Sant, Wong Kar-wai, Tsui Hark, Apichatpong Weerasethakul e Philippe Grandrieux), o que há em comum não é um estilo ou um "traço", mas um comportamento do olhar que desafia as noções tradicionais de *mise en scène*. Segundo Stéphane Bouquet, um número cada vez maior de cineastas contemporâneos estaria inserindo seus filmes nesse paradigma do fluxo.

Se a *mise en scène* clássica implicava ordenar o real, emprestar uma forma ao que é originalmente informe e caótico (o mundo das pulsões e dos sentimentos), fazer um pensamento ganhar corpo no movimento narrativo de um filme, a estética de fluxo, por sua vez, já trabalha prioritariamente com sensações puras, com atmosferas, com a hipnose da experiência bruta dos significantes materiais (a luz, as cores, o som, a duração, os corpos em movimento), com a possibilidade de o cinema poder ser encarado, acima de tudo, como uma intensificação do olhar para o mundo. A dramaturgia cênica é substituída pela simples apreensão de blocos de realidade justapostos numa montagem que está mais interessada em construir ritmos do que em amarrar significados. O importante não é fixar e definir as coisas, mas gerar fluidez, movimento, continuidade, colocar em circulação as matérias e as formas, as energias e as forças. A arquitetura do real se troca por uma criação de ambiência. Essa definição do cinema de fluxo se assemelha, em vários aspectos, à arte barroca tal como descrita por um de seus maiores hermeneutas, o historiador da arte alemão Heinrich Wölfflin (1989 e 2000). O que estaria em jogo, então, seria uma nova era barroca do cinema, que nada teria a ver com o barroco de cineastas virtuosos como Max Ophüls ou Orson Welles, nem com o colorismo delirante de Douglas Sirk, tampouco com o maneirismo revisionista dos anos 1970-1980 (Brian De Palma, Raúl Ruiz, Sam

Peckinpah, John Woo). O barroco dos anos 2000 seria, antes, uma dissolução das formas, um transbordamento das matérias, uma profusão sensorial que parece em sintonia com um estado vaporoso do mundo, com uma nova realidade em que as relações de espaço-tempo se acham em processo de interpenetração e confusão.

Esse cinema de fluxo impossibilita que se fale de *mise en scène* como se falava a propósito do cinema de Fritz Lang, Otto Preminger, Joseph Losey ou, para citar um cineasta mais "atual", Clint Eastwood. "Será o fim da *mise en scène*?", Jacques Aumont se pergunta ao abordar *O intruso* (*L'intrus*, Claire Denis, 2004) na conclusão de seu livro *O cinema e a encenação*, de 2006.

Há, portanto, um requestionamento da *mise en scène*, motivado pelo fato de que os filmes mais influentes desde o final dos anos 1990 têm sido filmes "sem" *mise en scène*. Além da "estética de fluxo", outros conceitos usados na década passada em substituição à *mise en scène* foram "filme-instalação" e, sobretudo, "dispositivo". Falou-se muito de cinema-dispositivo a propósito, por exemplo, de *Dez* (*Ten*, Abbas Kiarostami, 2002), de *Elefante* (*Elephant*, Van Sant, 2003) e de *Eternamente sua* (*Sud sanaeha*, Apichatpong Weerasethakul, 2002). Diferentemente do que ocorre na *mise en scène*, o que importa, no dispositivo, não é a dramatização, não é organizar a cena e dirigir os atores dentro de um determinado espaço, e sim propor um jogo em que, uma vez estabelecidas as regras e acionadas as peças, o mundo possa construir sua própria significação, as ações possam se inscrever no espaço e no tempo por si mesmas. Em *Dez*, Kiarostami acoplou duas câmeras num carro em movimento, uma apontada para a motorista, outra para o passageiro (o enquadramento sempre inclui, além dos rostos das pessoas, o mundo que desfila pela janela do carro), registrando continuamente, em fluxo ininterrupto, viagens e conversas que a montagem depois reorganiza, procurando manter a sensação de que assistimos a blocos de real inalterados (cada "episódio" do filme é apresentado por um número – de zero a dez, ou melhor, de dez a zero – que está contido num dos rolos de *start*, como se o filme conservasse o material bruto). Em tese, o cineasta

armou o dispositivo e depois deixou que o real fizesse o resto. Os quadros são quase aleatórios, pois o que aparece pela janela do carro em movimento depende menos do cineasta do que da motorista e das curvas da estrada. A participação do diretor na compleição da obra não está exatamente na decupagem da cena (o real é decupado maquinicamente pelo carro-dispositivo) e na direção dos atores (embora saibamos que a atriz que pilota o carro estava com um ponto de ouvido, por meio do qual Kiarostami lhe passava algumas indicações), mas na escolha de um princípio construtor para o filme. Já não se parte do mundo para chegar a uma ideia ou a uma forma (*mise en scène*); parte-se da ideia, ou do conceito, para chegar ao mundo. A máquina de narração automática concebida por Kiarostami se torna um receptáculo para as epifanias do real. Já não há *mise en scène*, e sim uma "videovigilância afetiva", afirmou Patrice Blouin (2002a, p. 23).

Em *Elefante*, um mesmo plano (ou quase o mesmo) é repetido dezenas de vezes: um *travelling* que acompanha algum estudante pelos corredores da escola onde dois atiradores promoverão um massacre. O movimento de câmera não é motivado por nenhuma demanda psicológica ou narrativa, a duração do plano não obedece a critérios de decupagem e dramatização, isto é, de mostrar sob o melhor ângulo, e no tempo adequado, uma ação ou a manifestação de um sentimento: a câmera desliza pelo espaço porque o dispositivo de *mise en scène* assim predetermina. Gus van Sant estabeleceu para a câmera uma regra de movimento, um padrão, um conceito de *travelling*, um "plano-conceito" (*apud* Joyard 2003, p. 27). Já não se trata de encenar o evento, mas de explorar os efeitos de estrutura derivados do dispositivo arquitetado pelo diretor. O filme promove uma experimentação de ambiências, um transporte fluido do olhar, que tem por tarefa permitir um reconhecimento sensorial do espaço. É possível qualificar as operações de Van Sant como *mise en scène* no sentido clássico do termo?

Nosso objetivo é confrontar esses dois momentos anteriormente resumidos, o de uma definição essencialista da *mise en scène* e o de sua problematização no contemporâneo. Para isso, este livro está dividido em

duas partes. A primeira, intitulada “Tudo está na *mise en scène*”, começa com um estudo sobre a própria noção de *mise en scène* no cinema, levando em conta suas origens teatrais e algumas de suas aplicações diversas na teoria e na crítica cinematográficas. Examinaremos a dificuldade de encontrar uma definição unívoca para a *mise en scène* (ou seja, a polivalência do conceito), bem como a dificuldade de apontar – nos filmes – o que seria sua manifestação concreta. Depois, analisaremos as definições de *mise en scène* formuladas por duas vertentes da crítica francesa das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Présence du Cinéma* nos anos 1950-1960: a hitchcock-hawksiana (aqui representada por Éric Rohmer e Jacques Rivette) e a mac-mahonista (aqui representada, sobretudo, por Michel Mourlet, que plantou as bases teóricas do movimento). Ambas as vertentes buscaram entender o que seria a essência da *mise en scène*, acreditando poder encontrar, no decorrer dessa busca, o coração secreto das obras dos cineastas que admiravam e, por tabela, o núcleo pulsante da arte cinematográfica no conjunto.

Na Parte 2, cujo título interroga “Onde está a *mise en scène*?”, faremos um percurso que nos conduzirá do cinema moderno ao cinema contemporâneo, procurando entender os processos que levaram, no final dos anos 1990, ao surgimento dos filmes que ocupam aquela zona de indefinição da *mise en scène* (o fluxo, o dispositivo, a instalação). Para começar, veremos como o cinema moderno dos anos 1960 põe em crise o conceito de *mise en scène*: nos filmes da *nouvelle vague* e dos cinemas novos que vão surgindo ao redor do mundo (Alemanha, Itália, Polônia, Japão), a *mise en scène* já não é o equilíbrio majestoso visto nos grandes clássicos, assim como já não está atrelada aos elementos sintáticos do cinema; ela se torna uma fragmentação cubista do espaço-tempo (Alain Resnais), um esvaziamento do centro do quadro e uma dilatação das “situações ópticas e sonoras puras” (Antonioni), uma espécie de reportagem experimental que busca dar conta de tudo o que está acontecendo no mundo ao mesmo tempo (Godard, Oshima, Van der Keuken, Glauber no exílio), e por aí vai. Por que, então, continuar falando de *mise en scène*, questiona o crítico André S. Labarthe, se a expressão se tornou tão obsoleta para o cinema quanto a palavra “figurativo” já havia

se tornado para a pintura moderna?

Essa primeira geração do cinema moderno, ao descartar a *mise en scène* clássica, ou ao não praticá-la senão episodicamente (como é o caso em Godard),[1] tinha, em contrapartida, uma série de achados formais, experimentações e abordagens novas do ator e da câmera para colocar em seu lugar. Já a geração surgida logo depois deparará com uma situação diferente: o classicismo se acha distante, foi "ultrapassado" pelo cinema moderno, e este, por sua vez, queimou muito rapidamente seus estoques, esgotou suas possibilidades com a mesma celeridade que as inventou. Para a geração que chega tarde, então, as alternativas para sair da crise da *mise en scène* se apresentarão no sentido de um certo extremismo: ou se busca um retorno à força inaugural do cinematógrafo, à sua capacidade de revelar ontologicamente a verdade das coisas e de captar presenças imediatas, recuando ao magma primordial que antecede a organização dramática da matéria cinematográfica (Pialat, Garrel, Eustache, Cassavetes), ou se prefere, inversamente, complexificar vertiginosamente as técnicas de *mise en scène*, transformar o cinema num jogo maneirista de reflexão, de deslizamento de signos, de engenharia cinemática, superpovoando os filmes com citações, distorções figurativas de obras pregressas, trabalhos sofisticados com a imagem (De Palma, Ruiz, Francis Ford Coppola e Dario Argento são alguns dos que seguem essa vertente maneirista, que será tratada em detalhes no Capítulo 2 da Parte 2). Há também a opção, no decorrer dos anos 1970, por se fechar no estúdio e conceber dispositivos rigorosos, propostas radicais de encenação enclausurada (Marguerite Duras, Chantal Akerman, Hans-Jürgen Syberberg). Isso sem falar no xadrez cênico de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, outra forma austera de reagir à impossibilidade de encenar "inocentemente".

É na extremidade dessa história, ou seja, no ponto de esgotamento tanto da modernidade quanto do maneirismo, que encontraremos o cinema de fluxo. Uma vez exaurido o trabalho maneirista de dissecção das formas do passado, de estudo figurativo dos motivos clássicos, de hipersaturação dos signos, enfim, uma vez consumado o desejo de jogar

com as imagens de “segundo grau” (imagens que deslizam sobre outras imagens), chega o momento de explorar as novas potências plásticas e perceptivas desse cinema pós-tudo. O experimento com o plano, com sua duração interna, e mais profundamente com o tipo de focalização do real, ou com a modalidade de olhar posta em atividade nesse plano, em suma, a pesquisa em torno dos materiais com que se fabrica um plano de cinema e a busca de uma forma particular de olhar voltam a ser uma das grandes linhas de força do cinema, retomando, em parte, uma disposição modernista, porém com nova orientação. Em meados dos anos 1990, cineastas como Hou Hsiao-hsien e Claire Denis começam a operar uma mutação do espaço cinematográfico comparável àquela representada por Rembrandt, Velásquez e Rubens na pintura do século XVII: o olhar abandona a composição planimétrica, a estruturação tectônica do quadro, e se aproxima da matéria, da cor, procura dar forma sensível ao ar que preenche o espaço, torna visíveis os gases cromáticos, as partículas de luz suspensas na atmosfera, as moções de energia. O movimento (ou a impressão de movimento) já não se origina deste ou daquele objeto em particular: ele se difunde por todos os cantos da imagem – é o próprio espaço que se torna vibrante, instável, indeterminado, movente. Em 1996, Hou e Denis dirigem, respectivamente, *Adeus ao sul* e *Nénette e Boni*, filmes que conquistam essa visão de uma “atmosfera em movimento” por meio de planos que são de uma hiperfluidez e de uma hipersensibilidade aos eventos cinemáticos do mundo sem precedentes: planos hipnóticos, sensorialistas, corpóreos, viajantes, imantados ao movimento e colados na matéria do mundo. Os eventos narrativos brotam da própria duração do plano, da modulação das relações espaciais, da variação luminosa do registro. A verdadeira “história” do filme é o comportamento da luz, a captação do movimento, o sentimento dos ritmos.

A tendência a compor filmes que se apresentam como obras sensoriais e atmosféricas, e que implodem as convenções do espaço fílmico e colocam a narratividade em segundo plano, não se limita, evidentemente, a esses dois cineastas, podendo ser vista, na segunda metade dos anos 1990, em uma série de outros importantes diretores, como David Lynch, Wong Kar-wai e Abel Ferrara.

No início da década seguinte, em torno de 2002, 2003, os críticos dos *Cahiers* se surpreendem com filmes que, a exemplo do que Denis e Hou já vinham fazendo, retornam ao plano como "o lugar em que se constrói primeiramente a radicalidade de uma visão" (Joyard 2003, p. 26). Os filmes mais audaciosos formalmente (os de Kiarostami, Gus van Sant, Apichatpong, Jia Zhang-ke, Vincent Gallo, Naomi Kawase) estão empenhados em "repensar a criação do plano, sua composição e seu estiramento na duração", com o detalhe de que nenhum deles se coloca "numa perspectiva, maneirista ou barroca, de desconstrução dos principais motivos e conquistas do cinema moderno" (*ibid*.). Já não se trata de fabricar um "efeito modernista", desconstruindo ou jogando com a narração e com o tempo. A meta é tão somente provocar uma nova experiência do olhar, que se dedica à contemplação assignificante do mundo.

Podemos dizer que, desde os primórdios, o cinema se divide entre duas "vocações": 1) tirar proveito de sua fidelidade figurativa, de seu poder mimético, de sua ilusão de realidade, para reinventar a arte de contar histórias herdada do romance do século XIX, da mitologia, do evangelho etc.; 2) promover um alargamento da percepção, permitir que o homem descubra um novo acesso aos fenômenos e que potencialize, por meio da imagem, seu investimento afetivo na realidade.[2] Embora, com frequência, privilegie-se uma em detrimento da outra, essas duas vocações não são mutuamente excludentes, podendo ser encontradas em doses mais ou menos iguais dentro de um mesmo filme. A *mise en scène* defendida nos *Cahiers du Cinéma* dos anos 1950, aliás, era uma conciliação perfeita de ambas, uma combinação da arte de inventar ficções com o livre exercício de um olhar e de uma percepção. Se a primeira vocação predominou na maior parte da história do cinema, nada impedia que, cem anos depois do cinematógrafo de Lumière, a segunda pudesse se tornar uma estética recorrente, uma tendência (uma moda?). É isso o que Hou, Denis e todo o cinema de fluxo parecem concretizar, para o bem e para o mal (pois há um risco de regressismo nesse cinema, conforme veremos).

O cinema de fluxo será uma espécie de pivô entre as duas partes do livro, porquanto nos permitirá estabelecer uma "escala" para a avaliação de nossas questões centrais: qual o lugar da *mise en scène* (aquela arte totalizante sobre a qual discorriam, cada um a seu modo, Mourlet, Rivette, Rohmer e outros) no cinema contemporâneo e, nos casos em que "não se pode" falar de *mise en scène*, qual seria seu substituto?

Embora a expressão "fluxo" possa evocar alguns conceitos de vida social e cultural na pós-modernidade, o principal objetivo deste livro é demarcar um terreno estético e concentrar a discussão em um conjunto de procedimentos estilísticos e linhas de força que constituem uma tendência estética a ser mapeada dentro de um cenário específico do cinema contemporâneo.

Em linhas gerais, o que este livro se propõe a fazer é analisar o conceito de *mise en scène* e, em seguida, perceber diferentes momentos em que ele é redefinido ou colocado em xeque, como no cinema moderno, no maneirismo e no recente cinema de fluxo e de dispositivo. Não faremos um inventário exaustivo dos estilos de *mise en scène* nessas diferentes fases da história do cinema, não temos a menor pretensão de totalizar o que é a *mise en scène* clássica, moderna, maneirista etc.; apenas traremos análises (ora breves e pontuais, ora detidas e detalhadas) de filmes e obras que ressituam o debate iniciado com a definição clássica da *mise en scène*. A ideia é entender como passamos do "tudo está na *mise en scène*" dos anos 1950 para a dúvida generalizada quanto ao estatuto da *mise en scène* no cinema contemporâneo. Esperamos que o exercício seja proveitoso.

PARTE 1
TUDO ESTÁ NA MISE EN SCÈNE

1
UM TERMO IMPORTADO DAS ARTES CÊNICAS

“Se há uma noção que parece aproximar a arte cinematográfica de seu antecedente teatral, é certamente a de ‘*mise en scène*’” (Aumont 2000b, p. 5). Essa frase de Jacques Aumont resume a história que levou a *mise en scène*, expressão que pertencia originalmente ao mundo do teatro, a ser também aplicada ao cinema já em suas primeiras duas décadas de existência. Podemos encontrá-la, por exemplo, em escritos de George Méliès,[3] datando de 1907:

> A *mise en scène* é preparada de antemão, assim como os movimentos de figuração e o posicionamento do pessoal. É um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro, com a diferença de que o autor deve saber por si mesmo tudo combinar no papel, e ser, por conseguinte, autor, *metteur en scène*, desenhista e frequentemente ator, se quiser obter um todo que se sustente. (Méliès, *apud* Gaudreault 2008, p. 206)

Embora, do ponto de vista técnico, o cinematógrafo seja uma novidade, Méliès o encara, na condição de espetáculo, menos como inovação do que como continuação. Ele o situa no prolongamento de uma prática de espetáculo de cena pré-cinematográfica. Há duas coisas a serem destacadas no trecho citado: primeiramente, a afirmação de que a *mise en scène* no cinematógrafo “é um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro”; em seguida, colocaremos em perspectiva essa figura de um encenador-total, um *metteur en scène* que cuida de todos os detalhes do espetáculo, desde sua preparação até a

encenação propriamente dita.

Méliès pertence ao que André Gaudreault denomina, na esteira de Tom Gunning, a *cinematografia-atração* – conceito mais específico e aprofundado do chamado *early cinema*, ou cinema dos primórdios.[4] A cinematografia-atração, para Gaudreault, enquadra-se no paradigma cultural do espetáculo de cena do fim do século XIX, composto por uma série de "diversas unidades de significação": o teatro de sombras, os esquetes de mágica, a feeria, o circo, o teatro de variedades, a pantomina etc. Cada uma dessas unidades de significação representa uma "série cultural" e seu entrecruzamento forma um contexto no seio do qual a cinematografia-atração se localiza. O que Méliès faz, portanto, é usar um aparelho novo para explorar seus efeitos numa modalidade cênica preexistente. Como disse Jacques Deslandes (*apud* Gaudreault 2008, p. 78), "Méliès não é um pioneiro do cinema, mas o último homem de teatro de *feeria*".

Muitos estudos já se aprofundaram nas relações de continuidade entre cinema e teatro. Nosso propósito aqui é trazer as principais conclusões de alguns desses estudos para melhor enxergar de que modo a *mise en scène*, nascida no teatro, ganhará no cinema (ao menos na visão de alguns importantes críticos/teóricos que analisaremos mais adiante) uma dimensão de essência, de força motriz, de fonte emanadora de toda a beleza da arte em questão. A liberdade do ponto de vista da câmera, somada aos elementos que constituem sua especificidade técnica, afastaria o cinema, em tese, do teatro, mas este continua a ser o local de onde devemos começar qualquer estudo que envolva diretamente o "levar para a cena", a *cena*, o espaço cênico, o espaço representado – a *mise en scène*. O cinema não podia se inventar sem se submeter às leis da *mise en scène* teatral (adaptando-as), nem que fosse para se revoltar contra elas (cf. Aumont 2008b, pp. 54-72). Assim sendo, antes de lapidar o conceito de *mise en scène* tal como este se desenvolve no cinema (o transplante do termo não será unívoco, e sim revestido de deslizes de significações), buscaremos sua origem nas artes cênicas, ou melhor, naquilo que o cinema delas herda. A começar pela configuração espacial da cena, que

separa a plateia de um lado e o espetáculo do outro, demarcando o espaço dramático do palco como uma realidade apartada daquela vivida pelo observador: este, embora se envolva emocionalmente com o espetáculo, reconhece implicitamente a separação entre seu espaço social e o espaço performático do drama. Tal configuração é apropriada pelo cinema, cujas primeiras projeções se davam, muitas vezes, em teatros, antes da construção de salas já pensadas especificamente para a exibição de filmes – as quais mantêm, em linhas gerais, as mesmas diretrizes da sala teatral.

A oposição cena-espectador permite ressaltar uma continuidade entre o cinema e certa tradição de espetáculo cênico, pelo menos como este é entendido a partir do barroco (configuração do "palco italiano", por volta de 1530: plateia toda de um lado, ação teatral do outro, separados por uma nítida fronteira) e, mais especificamente, desde os postulados do drama sério burguês, elaborados por Diderot no século XVIII (cf. Xavier 2003, pp. 59-84). Tais postulados nascem da recusa a um teatro que fazia da cena uma "recitação sob dois lustres", um teatro que, a seu ver, estava por demais apoiado no efeito da palavra. Esse teatro combatido por Diderot consiste na tragédia francesa clássica, consolidada no século precedente em dramaturgos como Corneille e Racine.

Na tragédia classicista, normas estritas determinavam o código do palco: os atores se movimentavam pouco, a cenografia e o figurino eram padronizados e reaproveitados de um espetáculo para o outro, não desfrutando papel individual expressivo. A arte teatral preconizava o texto e a dicção em detrimento da realização cênica. O teatro era uma forma de "dar corpo e voz à palavra poética" (Garcia 1999, p. 177).

É contra esse modelo de teatro que Diderot se posiciona no século XVIII. Assim como Voltaire, ele quer mais ação no palco, mais ilusão realista, mais conteúdo emocional e sentimental nas tramas, mais cor local e particularidades em substituição aos preceitos classicistas de generalidade e universalidade. Ele pede a elaboração de um jogo cênico que enfatize a ação física da representação (o gesto, a fisionomia), e não mais a palavra e o texto. A cena deve se impor por sua qualidade de presença, colocando o mundo imaginário da peça ao alcance dos sentidos.

Colaboram com Diderot as mudanças que se operam no panorama histórico-social. Na França pós-Revolução, os teatros aos poucos vão sendo ocupados por um público heterogêneo, já acostumado aos espetáculos das feiras e do *boulevard*, que promovem “a admiração por outros heróis, aparentados àqueles clássicos, porém mais viscerais e atraentes graças ao filtro melodramático” (*ibid., p. 201*). Nos novos rumos seguidos pelo teatro, ao esmaecimento da tragédia, corresponde a uma ascensão da *comédie larmoyante* e do *drame bourgeois*. O teatro popular se desenvolve e, em torno de 1800, o melodrama já se estabelece como gênero dramático.

As tramas romanescas do melodrama exigem um número cada vez maior de efeitos cênicos, aumentando a preocupação com o lado propriamente espetacular da representação. Para a construção do mundo imaginário então requerido, é fundamental a aquisição de técnicas que ampliem a ilusão visual do espetáculo, daí “o desenvolvimento gradual de toda uma maquinaria manipuladora de cenários e reprodutora de aparências” (Xavier 2003, p. 64). Os atores vão desmontando os códigos rígidos da cena classicista. Apuram-se as exigências de referências locais e o rigor histórico. Há a busca de uma maior adequação dos figurinos aos papéis: os figurinos se tornam nuançados, já não provêm de um acervo de peças reutilizáveis. O universalismo classicista vai aos poucos cedendo espaço à individualidade romântica, cuja expressão ideal solicita uma vida ao mesmo tempo trágica e cotidiana (esse equilíbrio entre o trágico e o cotidiano será retomado quando analisarmos o pensamento de Michel Mourlet).

Houve um catalisador histórico no processo: os teatros populares, de “segunda categoria”, onde o melodrama rapidamente obteve sucesso, estavam obrigatoriamente restritos ao drama “mudo”. Tanto em Paris quanto em Londres, somente alguns poucos teatros legitimados pelo governo podiam encenar espetáculos baseados na palavra, vista como um privilégio exclusivo da alta cultura. A palavra era banida dos espetáculos populares, que, por lei, deviam se dedicar a formas de entretenimento não literárias, nas quais as falas, caso existissem, eram ritmadas por música (o

que lhes dava outro estatuto, diferente daquele conferido à magnitude poética do texto classicista). Por conta dessa restrição, e também da natureza iletrada da maior parte de seu público, esses teatros populares davam especial atenção aos aspectos "pictóricos" do drama, aos seus signos visíveis: cenário, maquinaria de palco, gestos, ação. Dirigindo-se a uma plateia inculta, o melodrama desenvolveu um vasto espectro de alternativas semânticas para expressar o mundo da paixão e dos sentimentos. Pixérécourt, um dos pais do melodrama, dizia que escrevia suas peças para pessoas que não sabiam ler. A mensagem, então, devia ser veiculada por signos visuais e efeitos cênicos, por ações, expressões e música, em suma, por uma linguagem acessível a quem desconhece os grandes textos clássicos e ignora o valor da elevação poética da palavra.

O período 1800-1820 é de intensa criatividade, mas não no teatro oficial ou nos gêneros reconhecidos pela crítica, e sim nas formas populares, especialmente no melodrama. Somando-se a algumas características que já vinham se desenvolvendo desde os séculos XV e XVI (busca de *unidade visual* na cenografia, *efeito-janela* fundado na concepção de espaço pós-pintura renascentista, que incrementa o ilusionismo realista, procura de maior adequação entre gênero e forma cênica, primeiras construções de edifícios especificamente dedicados ao teatro), essa emergência da expressão romântica e dos gêneros populares prepara o terreno para que, com as inovações da segunda metade do século XIX, os aspectos visuais e representativos da arte teatral sejam realmente reconhecidos. Em relação direta com esse reconhecimento está o aparecimento da expressão que mais nos interessa nessa história toda, a *mise en scène*.

A locução *metteur en scène* aparece na França no começo do século XIX, mais precisamente em 1820, mas só se impõe no final do século como desígnio daquele que "põe em cena". Mobilizado pelas duas grandes tendências que se destacam nesse período (a realista e a simbolista), o encenador, o *metteur en scène* ganha destaque cada vez maior. Ele assumirá a responsabilidade pela unidade do espetáculo, algo que até então cabia, normalmente, ao diretor de cena (*régisseur*) ou ao

ator principal (conforme fazia Molière) (cf. Aumont 2008b, p. 129). Antes, a prática da *mise en scène* não existia tal como a pretendemos definir aqui. Mesmo no teatro barroco, em que os aspectos espetaculares são preponderantes e os elementos plásticos e visuais são centrais, não se pode identificar essa "arte da coordenação" a que nomeamos *mise en scène*. Se o termo já existia, não tinha o sentido e o peso que hoje conhecemos. Tratava-se, então, da organização material da representação: uma "direção" que, segundo Éric de Kuyper (2000), na maior parte do tempo não passava de uma "polícia de cena". Mas uma necessidade latente de *mise en scène* se fazia sentir, como ocorria em muitos dramas românticos na França: cada peça exigia uma abordagem original para sua representação, novas soluções cênicas e cenográficas. Havia a demanda de um "espetáculo ocular". A corrente historicista do século XIX, que prega um cuidado obsessivo com a reconstituição histórica e um tratamento arqueológico aprofundado dos elementos plásticos, vem justamente suprir essa demanda, dando forma à concepção moderna (oitocentista) de cenografia: unidade espacial a serviço da transcrição cênica de um texto em particular. O drama histórico é facilmente assimilado pela corrente naturalista/realista, bastando focalizar mais o cotidiano e o intimismo do que os aspectos grandiosos do passado.[5]

Outra corrente decisiva para o modo como o cinema assimilará a prática e a noção da *mise en scène* é o teatro comercial de grande espetáculo que floresce em Londres, Nova York e Paris. Não é nem um teatro literário nem ópera, mas um espetáculo popular que exige outra concepção de elaboração do conjunto segundo uma meta – sempre a mais espetacular possível – a atingir. Os empreendedores desses espetáculos são ao mesmo tempo produtores e *metteurs en scène* e, portanto, atuam nos planos artístico e financeiro: eles são responsáveis pela relação entre planejamento e recursos disponíveis. O produtor/*metteur en scène*, assim, emerge no domínio comercial bem como no artístico. O teatro se afirma como obra do encenador; opte-se por realismo ou convenção (simbolismo), é sempre o encenador que decide. A noção de criação já não se limita a essa fonte única e absoluta (do autor do texto ou do drama lírico), mas se refrata em diferentes pontos de criatividade que se

respondem mutuamente. As razões práticas da consolidação do encenador como figura central da criação e execução do espetáculo teatral passam pelo fato de que as técnicas (de iluminação, de cenário, de montagem cênica) se tornam mais complexas e a organização da cena não assenta mais nas convenções do teatro clássico (que "automatizavam" a encenação), "o que tem como contrapartida o fato de a encenação ter de ser sempre redefinida", tornando "necessário um intermediário, um intérprete, que assuma a responsabilidade dessa passagem do texto à cena" (Aumont 2008b, p. 129).

A história da encenação teatral é a do crescimento constante da função do encenador. Ao longo de todo o século XIX, o teatro se constrói muito mais na visualidade do espetáculo que na excelência de um texto poético. Cria-se uma tradição de truques, magias, efeitos espetaculares que aumentam o teor ilusionista da representação. Alterações de pano de fundo, sobreposições e outros recursos cênicos fazem do teatro uma experiência visual excitante e múltipla (cf. Xavier 2003, p. 65). Cada peça pede um cenário diferente, um figurino, um arsenal de efeitos, uma iluminação, uma movimentação de atores, um tom de diálogo, e o responsável pela orquestração de tudo isso é o *metteur en scène*. "*Mettre en scène* é 'montar a ação no palco' e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc." (Bordwell 2008, p. 33). A partir dos anos 1910-1920, a revolução está concretizada e a arte teatral torna-se, para muitos, a arte da encenação. Esse "teatro puro" coincide com o papel central, diretor e impulsionador, do *metteur en scène*: ele espacializa e gestualiza o texto, para em seguida lhe acrescentar uma interpretação pessoal.

"Não é por acaso que nunca se falou tanto de 'teatralidade pura' como nas décadas em que se elaborou, paralelamente, a fórmula da longa-metragem de ficção clássica" (Aumont 2008b, p. 130): todos esses aspectos da encenação que extrapolam a dramaturgia convencional, ou seja, tudo aquilo que fora acrescentado ao teatro na passagem do drama clássico para o drama burguês (incluindo os elementos plásticos de apelo visual evidente) é continuado e fermentado no cinema. Tanto a

visualidade-gestualidade quanto a tecnologia de efeitos especiais que o teatro já punha em cena no melodrama ou nas peças históricas recebem, no cinema, uma nova roupagem para satisfazer o mesmo tipo de público e os mesmos critérios dramáticos.

A *mise en scène* posta em prática no cinema herda, portanto, todo um século de teatro popular – o que inclui uma nova atitude em relação à técnica: "Na tradição artística até Wagner, a ideia original é pura e se realiza e se concretiza por meio e intermédio de técnicas diversas. No grande espetáculo, ao contrário, a ideia original é toda ela cheia de tecnicidade" (Kuyper 2000, p. 19). Dá-se a união, nesse "grande espetáculo", dos ingredientes tradicionalmente considerados superiores ou artísticos – a saber, o texto e os atores – aos de ordem inferior, em particular aqueles enraizados na técnica. Herdeiro desse paradigma artístico, o cinema exige que a técnica seja abordada, desde o início, de um ângulo criador. A técnica cinematográfica não se reduz a uma ferramenta: ela é aquilo que *torna o espetáculo possível*. O elemento técnico não apenas incrementa a ficção, não apenas agrega atrativos ao espetáculo, está na base de sua concepção mesma e implica uma coordenação premeditada, um processo de feitura que deverá ser respeitado até o resultado final (a projeção em sala).

Se a técnica, no cinema, está intimamente ligada ao processo criativo, as novidades que a câmera e todo o dispositivo envolvido na filmagem/revelação/projeção trazem, logicamente, serão determinantes. Transportada do palco para a tela, a cena passa a ser um retângulo de luz que vibra numa superfície bidimensional; "se, no teatro, encenar é pôr *numa cena* [*mettre sur une scène*], no cinema, tudo reporta ao quadro" (Aumont 2008b, p. 84). A câmera e sua mobilidade ampliam os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos. O potencial de efeito de cada movimento, de cada olhar, de cada palpitação do corpo, que, no teatro, precisava do excesso e da mímica para se amplificar, tem a seu serviço, no cinema, o quadro – e o plano, em sentido mais vasto (que leva em conta duração, movimento, foco, reconfiguração permanente do enquadramento etc.). Entra em jogo uma explicitação de

sentido pela imagem, a tela funcionando como um local para o qual os significados e as emoções se canalizam em formato intensificado.

A necessidade do enquadramento e a possibilidade de variar o ponto de vista sobre a cena, assim, determinam no cinema um novo estatuto para a realização cênica. Mas são justamente essa necessidade e essa possibilidade que permitirão à *mise en scène* cinematográfica ser mais que uma técnica: "graças à restrição benéfica do quadro, torna-se uma força (ou uma energia). Tudo se passa como se o quadro, ao condicionar a encenação, ao clarificá-la, ao torná-la definitiva, se tornasse uma espécie de lente que foca a sua energia" (*ibid.*). Por meio desse quadro, a *mise en scène* cinematográfica se faz não apenas uma colocação em cena, mas, acima de tudo, um *olhar sobre o mundo*. É isso o que mais importará nos textos de Jacques Rivette, Éric Rohmer e Michel Mourlet (autores dos principais textos que analisaremos). O lado propriamente técnico só interessará, de fato, à medida que a técnica em questão gerar um novo acesso ao mundo sensível e, consequentemente, uma forma de conhecê-lo. Não é a técnica em si – embora ela seja mais que um instrumento, esteja inextricavelmente incrustada na composição do espetáculo e tenha implicações incontornáveis na maneira de organizar o material fílmico – o que determina a essência da encenação para Rivette, Rohmer e Mourlet. Há algo mais, de difícil definição, algo não raro traduzido em valores abstratos – a exemplo da tal "evidência", que Rivette assimilará como marca sensível do "gênio" de Howard Hawks ou que Mourlet tratará como a única coisa que importa, no fim das contas, ao "olhar impassível da câmera".

2
LAPIDANDO O CONCEITO

Mise en scène: levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la. Eis uma definição possível – pragmática, por um lado, mas insuficiente e imprecisa, por outro. “Poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse”, disse com razão Bordwell (2008, p. 33).

Vimos anteriormente que Méliès estabelecia a existência e a precedência, na prática cinematográfica, de uma figura que seria de alguma forma fundamentalmente responsável pelo conjunto das operações de feitura de um filme. Ele chega a sugerir que essa figura não pode se poupar, caso necessário, de atuar ou pelo menos de demonstrar na prática como devem se comportar os atores e os figurantes: “Ele [o *metteur en scène*] dirige o ritmo, o posicionamento dos figurantes, e é obrigado a mostrar a cada um deles sua personagem para melhor indicar seus gestos, suas entradas, suas saídas, o lugar que devem ocupar em cena” (Méliès, *apud* Gaudreault 2008, p. 220).

A expressão *metteur en scène* começa a aparecer quando as metragens se alongam e os filmes começam a se complexificar, sendo feitos por várias pessoas e não mais por uma só. Surge para designar não a instância suprema da cinematografia, mas esse companheiro do operador que seria a instância responsável tanto pelo que hoje corresponde mais ou menos ao que se chama direção de arte quanto pela direção de atores. No início, a expressão *mise en scène* tem um sentido restrito e parece designar exclusivamente o trabalho de regulagem da ação a filmar. Em

seguida, ela se referirá também à direção do conjunto do *plateau*, assim como à disposição dos cenários. Uma vez expandida, a noção de *mise en scène* implicará não somente "a arte de regular a ação cênica em todas as suas faces e em todos os seus aspectos" (Giraud, *apud* Gaudreault 2008, p. 129), mas também a direção das tomadas de vistas, ou dos quadros.

Em relação ao cinema dos primórdios, ou cinematografia-atração, Gaudreault (2008, p. 139) distingue três níveis de intervenção do campo de atuação cinematográfica: a *mise en scène* (*grosso modo*, a organização do profílmico), a *mise en cadre* (*grosso modo*, a filmagem) e a *mise en chaîne* (*grosso modo*, a montagem). Nos primeiros anos do cinematógrafo, ainda na década de 1890, a preponderância do termo "operador" no vocabulário fílmico corresponderia a uma ênfase na *mise en cadre* (entre outras coisas, porque o realizador de filmes, naquele momento, tinha de resolver demasiados problemas técnicos, de várias ordens, para ter o tempo de se considerar encenador). Na virada do século, já se observa um privilégio do termo *metteur en scène*: ênfase na *mise en scène*, com o detalhe de que esta, tal como empregada naquele momento, consiste numa atividade, segundo Gaudreault, não especificamente cinematográfica, porquanto sobressai na esfera do profílmico mais do que no filmográfico.[6] Essa concepção de *mise en scène* implica, acima de tudo, uma intervenção, por mínima que seja, nos elementos (preparação do cenário, dos atores etc.) que antecedem o ato do registro em si (este será feito pelo operador através da câmera). O próprio termo "cinematografista" refletiria uma flutuação entre *mise en cadre* (sob a responsabilidade do operador) e *mise en scène* (sob a responsabilidade do *metteur en scène*), flutuação que acusaria a aparente falta de especificidade, nessa época, da atividade de "*mise en film*" (*ibid*., p. 140), uma atividade que transcende as duas operações de *mise en cadre* e de *mise en scène*. Essas duas operações permanecem provisoriamente autônomas e independentes uma em relação à outra, "um pouco como se ainda não se tivesse conseguido, na época, fazer a síntese entre profílmico e filmográfico" (*ibid*.).

Não dá para dizer exatamente quando[7] (até porque isso não ocorre

da noite para o dia, e sim como fruto de um processo) o termo *mise en scène* passará a responder pelo conjunto que dá forma e pensamento ao filme e sua utilização bastará para evocar a tal síntese entre profílmico e filmográfico. Quando chegarmos, no próximo segmento, aos textos de Rivette, Rohmer e Mourlet, publicados nos *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950, perceberemos que a *mise en scène*, àquela altura, já será considerada do prisma de uma condensação das principais atividades ao alcance de um realizador de filmes, e não mais dirá respeito somente a um nível de intervenção dentre outros. Tudo estará na *mise en scène*. Mas o fato é que, nesse primeiro momento, da cinematografia-atração, não se apresenta ainda de modo claro qual instância condensaria esse "tudo": apesar da utilização bastante recorrente na época, a expressão *metteur en scène* esteve longe de ser a única convocada para designar, em meio a todos que intervinham no filme, o indivíduo que seria o nó central do processo criativo. Sintoma disso é o número elevado de termos empregados para nomear tal indivíduo, dos quais nenhum se impôs de modo exclusivo: além de *metteur en scène*, acham-se, ao longo dos anos 1910, cinematografista, cinegrafista, compositor de filmes, filmador, realizador, diretor de filmes (entre outros).

Houve, segundo Aumont (2008b, pp. 129-130), dois eixos baseados nos quais se abordou o indivíduo encarregado daquela operação de conjunto que, mais tarde, seria subsumida na expressão *mise en scène*. O primeiro vem representado pelo termo "realizador", ou "diretor" (bastante comum até os dias de hoje), concebido para designar aquele que realiza, ou seja, que faz passar um argumento/roteiro/texto para a realidade sensível. "O realizador é um homem do concreto, do visível e do audível, aquele que sabe traduzir uma narrativa escrita em ações e gestos" (Aumont 2008b, p. 21). Nos anos 1920, quando o termo entra no uso corrente, não está separado de "encenador", senão por nuanças; ambos estão incumbidos de transferir para a realidade atos, gestos e movimentos, a carga expressiva de um texto escrito, de um argumento ou de uma peça de teatro. Fica sugerido assim que, no cinema, qualquer que seja o desígnio, realizador ou encenador, o responsável pela *mise en scène* teria a missão, na maioria dos casos, de ser o ilustrador de um texto. "A *mise*

en scène seria, então, erguer ou erigir o que está sobre superfície plana (escrito!), passar do horizontal ao vertical. É, pelo viés da atualização, passar da virtualidade à realização” (Kuyper 2000, p. 21).

Já o segundo eixo destaca o “autor”, o cineasta na condição de indivíduo plenamente consciente – e dominador – das operações artísticas que articula. O termo “cineasta”, durante muito tempo, criou confusão, pois designava todos (animadores, realizadores, artistas, industriais, produtores, operadores) que contribuíam de alguma forma para o cinema. É tardiamente, no decorrer dos anos 1930, que o termo consegue se impor tal como o conhecemos hoje, ou seja, como sinônimo de autor do filme. Rapidamente, percebeu-se que, diferentemente da escrita ou da pintura, a arte da *mise en film* implicava um grande número de atividades pertencentes a registros bem-distintos uns dos outros, e envolvia, portanto, diversos colaboradores. Quem, então, responderia pela feição da obra? Canudo, em seu famoso ensaio escrito em 1911, já diz desejar que o cinematógrafo permita à “ideia diretriz superior” se manifestar e se tornar essa instância que teria a preocupação de elevar o cinematógrafo ao panteão das artes. Trata-se de tentar provar não só que a cinematografia seria uma arte, mas que o autor do filme, aquele que preparou a cena, que agenciou as personagens, que ordenou o cenário, seria um artista. Entra em pauta a intencionalidade do filmador de organizar o mostrado e agir sobre a representação, intencionalidade necessária, ao que tudo indica, para o filme se legitimar como obra de arte. É preciso que o artista “assine” sua obra, o que equivale a imprimir no material sensível do filme a particularidade do seu olhar – não estamos distantes da lógica que, nos anos 1950, vinculará a busca pela quintessência da *mise en scène* à noção de cinema de autor (a *mise en scène* será a grande ferramenta do autor, se não a única).

Com o cinema, surge uma ideia da *mise en scène* não apenas como meio – ou conjunto de meios – que viabiliza o espetáculo, mas como arte em si mesma, apta a se traduzir como evidência sensível da qualidade estética de uma obra – e da de seu autor, por conseguinte. O conceito de *mise en scène* no cinema (ou na visão de cinema que trabalharemos) leva

em conta uma complexa dinâmica, em que todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme, ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos. Colocar em cena no cinema não se resume, no mais das vezes, a nenhuma operação isolável. Jacques Aumont (2004, p. 163) chegou a uma interessante fórmula: "A *mise en scène* de cinema é o que não se pode ver". Ninguém sabe de maneira segura e universal o que faz a *mise en scène* no cinema:

> A pesquisa de uma definição empírica, em todo caso, sempre fracassou nisso. Fizeram, conforme os humores, entrar aí tanto certas etapas da adaptação do texto – a tipagem, o cenário, o figurino, a figura dos lugares – quanto a "composição dramática", a maneira de conjugar, de declinar as figuras no espaço para atingir a expressividade máxima. Em suma, quase tudo no cinema depende, potencialmente, da arte da *mise en scène*. (*Ibid*., p. 162)

"Manter um olhar sobre o conjunto material e imaterial, assim como sobre os detalhes materiais e imateriais, este é o trabalho dos produtores e dos *metteurs en scène*!", diz Éric de Kuyper (2000, p. 18). Praticar a *mise en scène* seria, então, explorar ao máximo todas as possibilidades (de um texto, de um ator, de um cenário, de uma luz, de uma paisagem natural… e das relações entre eles), para atingir um efeito espetacular máximo, em germe desde o começo, porém só revelado e sentido na passagem dos materiais de base à obra posta em cena. Identificar uma "falta de *mise en scène*" é afirmar que a obra permaneceu abaixo, aquém das possibilidades. Se há *mise en scène*, por outro lado, significa que se realizaram plenamente as possibilidades contidas no material bruto.

As balizas da *mise en scène*, seguindo as considerações anteriores, dizem respeito tanto a uma pragmática artística quanto a um pensamento que orienta a obra. A arte da *mise en scène* é a arte de explorar a fundo todas as possibilidades que se apresentam e, nesse sentido, devemos considerar que a *mise en scène* não progride cronologicamente na história do cinema, não evolui linearmente: ela se dá em decorrência da finalidade de cada narrativa, do tipo de cinema a que serve, do material em que se baseia. Em outras palavras, podemos dizer que há *mise en scène* em Lumière, já que ele realizou todas as possibilidades do material de que dispunha. Do mesmo modo, pode não haver *mise en scène* num filme dos anos 1950 ou 1980, ou do filme contemporâneo, caso ele permaneça

abaixo daquela linha de aproveitamento dos recursos e materiais disponíveis.[8]

Outra precondição da *mise en scène* seria a seguinte:

> Se há *mise en scène*, é porque deve haver uma cena, em algum lugar, sobre a qual alguma coisa é posta, posicionada, trazida. Como o cinema – arte da reconstituição *a posteriori* (a montagem) – faz para transmitir o sentimento de uma unidade, de uma coerência, de uma homogeneidade, todas qualidades que fazem a cena – que *são* a cena? (Aumont 2000b, p. 7)

A *mise en scène*, aqui, estaria inextricavelmente vinculada a seu núcleo nominal, a *cena*, “pois a *mise en scène*, seu nome o indica, partiu ligada antes de tudo à cena” (Bellour 2000, p. 112) – não a cena de teatro, de onde ela decola, mas sua decupagem, ou seja, sua submissão à arte da duração e da variação dos pontos de vista. A cena cinematográfica se constrói pelo plano (ou soma de planos), que é sua unidade de composição – unidade potencialmente descontínua, móvel e variável. Neste ponto, antecipamos um dos tópicos principais da Parte 2, quando a interrogação sobre o lugar da *mise en scène* no cinema contemporâneo começará pela interrogação do lugar da cena e da decupagem. Já na virada dos anos 1990 para os 2000, Raymond Bellour (*ibid*., p. 126) falou de uma impossibilidade, no contemporâneo, de definir frontalmente o que é a *mise en scène*: sua definição só se esclareceria pela separação em relação a tudo aquilo que, no cinema tal como se desenvolve hoje, transborda a definição de *mise en scène*, anula-a, desloca-a, podendo até negá-la e destruí-la. Ele sugere, portanto, que o momento atual favorece uma espécie de ontologia negativa da *mise en scène*: defini-la não com base naquilo que ela é, mas, sobretudo, naquilo que ela definitivamente não é. Nada mais justo, se concordarmos que a *mise en scène* de cinema é, de fato, o que não se pode ver – e, no entanto, está lá, participa da evidência do filme, *é* essa evidência.

3
A QUINTESSÊNCIA DA MISE EN SCÈNE

Desde a criação da revista *Cahiers du Cinéma*, em 1951, o debate estético em torno do cinema se acirrará e adensará, tendo a *mise en scène* como cifra mais elevada de certo número de ideias “pregnantes na franja intelectual e ativas da crítica”:

> (…) a ideia do autor de filmes; a ideia do cinema como uma arte dos corpos figurados em seu “verdadeiro” meio, uma arte paradoxal da evidenciação da beleza do mundo real; uma ideia do cinema como arte eminente da captação de momentos de graça e de verdade, por meio dos comportamentos e dos gestos reproduzidos “tais quais”, sem trucagem, sem traficagem, graças à virtude de inocência e de verdade da câmera. O *metteur en scène* deveria encarnar um sentimento do mundo por intermédio das figuras de corpos de atores fotografados em seus movimentos e em seu meio. (Aumont 2000b, p. 8)

Surgem estéticas, manifestos, críticas, axiomas – muitos dos quais ainda permanecem reveladores – que fazem desse período[9] um dos mais férteis do ponto de vista de uma história das ideias sobre a arte cinematográfica. É o momento em que Éric Rohmer, Jacques Rivette, Fereydoun Hoveyda, Alexandre Astruc e Michel Mourlet[10] publicam seus manifestos da *mise en scène* como essência e valor estético específico do cinema. (Um dado curioso a se destacar é que, para defender o cinema como arte específica, que concretiza aquilo que antes dele era impossível e inventa sensações novas, a palavra-chave será justamente aquela, *mise en scène*, que melhor acusa seus antecedentes

teatrais, conforme já abordamos nos capítulos precedentes.)

Desde seus primeiros números, os *Cahiers du Cinéma* se notabilizam por tentar traduzir a paixão pelo cinema em reflexão estética e escritos conceituais. A começar por André Bazin, um dos fundadores da revista e o principal pensador do cinema como arte realista. Como Antoine de Baecque (2005, pp. 29-30) salienta em sua introdução a uma antologia de textos dos *Cahiers*, Bazin exerce uma influência determinante sobre um grupo de "discípulos" que escrevem na revista com a mente e o olhar voltados para essa "impressão de realidade", que ordena o conjunto da técnica cinematográfica e dá sentido à arte do século XX:

> Não resulta indiferente, portanto, que as três principais questões teóricas plantadas, entre 1951 e 1956, por Éric Rohmer, Jacques Rivette e Jean-Luc Godard derivem dos princípios bazinianos. O primeiro, em "Vanité que la peinture" (n. 3), proclama a superioridade definitiva do cinema em nome de um realismo que é também o único a assumir uma forma espiritual e se transmutar nela. O segundo, em "L'âge des metteurs en scène" (n. 31), afirma a imposição da forma e da organização rigorosa que a ordena e conduz: a *mise en scène*. O terceiro, em "Montage, mon beau souci" (n. 65), faz da aproximação entre duas imagens, entre dois planos, a questão teórica mais importante do momento, uma chave conceitual que o cinema oferece ao século para pensar a si mesmo. Realismo, *mise en scène* e montagem são, desde então, os três pilares da reflexão teórica dos *Cahiers du Cinéma*.

Com relação a Godard, é preciso frisar que ele retrabalhava a herança baziniana sem ortodoxia, cultivando certo "espírito de contradição": onde Bazin dizia plano-sequência, Godard (1952) se perguntava se a decupagem clássica não cairia melhor; onde Bazin bradava "montagem proibida", Godard (1956) enaltecia o poder do corte.

Desses três pilares conceituais citados por Antoine de Baecque, a *mise en scène* ocupará o lugar mais estratégico, atrelando-se à "política dos autores". Godard (1989a, p. 17) atribui a Rivette a introdução do termo na redação dos *Cahiers*: "Na época, falava-se do assunto do filme quando o filme 'tratava' de um assunto. Nós chegamos com a ideia de '*mise en scène*', trazida por Rivette, expressão vinda do teatro que ele impôs ao cinema".

O texto que consolida o conceito de *mise en scène* nos *Cahiers du Cinéma* é um artigo de Rivette intitulado "L'âge des *metteurs en scène*",

publicado em janeiro de 1954, dentro de um dossiê sobre o cinemascope. No texto, Rivette se mostra bastante convicto de que os grandes cineastas saberão fazer bom uso do cinemascope, que é então uma novidade. Para ele, o recém-inventado formato de tela larga (em proporção 2,55:1, naquele primeiro momento) permite que se privilegie a *mise en scène* em detrimento da montagem, a inteligência do ângulo de tomada em detrimento do efeito visual do quadro, a realidade tátil da superfície alargada em detrimento da sensação ilusória da profundidade de campo. O cinemascope, Rivette garante, amplia o espaço dos afrontamentos, aumenta as relações de distância no interior do plano, mas cria "zonas de silêncio" que nada têm a ver com a lógica dramática e a articulação da cena e que, no entanto, devem ser valorizadas: "hiatos provocantes", "vazios dilatados pela angústia ou pelo desejo", "espaços abertos e livres onde passa o vento" (Rivette 1954a, p. 48). No interior de uma construção amplamente ordenada, uma parte de liberdade e de acaso reivindica seu lugar. A organização rigorosa do espaço e do quadro surge aí como a condição mesma para a circulação do vento, do imprevisto, da borboleta que cruza o campo e ilumina o drama.

O que Rivette percebe – ao importar do teatro a expressão *mise en scène* e torná-la a abreviação da essência de uma arte dedicada à captação da aparência viva e concreta das coisas – é, na verdade, muito simples: o cinema estende ao universo o jogo dramático que o teatro restringia ao palco. A afirmação contém, a um só tempo, a determinação histórica do cinema – técnica de reprodução do real rapidamente integrada ao filão das principais modalidades cênicas do século XIX – e sua dimensão fenomenológica – possibilidade de oferecer a própria textura da realidade sensível à encenação das ações e das paixões humanas.

Rivette termina o texto dizendo: "Sim, nossa geração será a do cinemascope, a dos *metteurs en scène*, enfim dignos desse título: movimentando sobre a cena ilimitada do universo as criaturas de nosso espírito" (*ibid*.). Ao falar em nome de sua "geração", Rivette nos permite entrever o contexto específico de sua defesa da *mise en scène* como arte maior do cinema: por trás dos escritos teóricos, há um grupo de jovens

querendo passar para a realização de filmes, e não podemos esquecer que é nessa mesma edição 31 dos *Cahiers du Cinéma*, certamente um dos números mais importantes da história da revista, que François Truffaut publica o famoso manifesto "Uma certa tendência do cinema francês", manobra ofensiva determinante no combate ao "cinema de qualidade" e na consolidação da "política dos autores". Ficam sacramentadas, assim, as duas principais ferramentas conceituais dos *Cahiers* nos anos 1950: o cineasta como autor e a *mise en scène* como critério absoluto de juízo estético dos filmes. A "geração" de Rivette e Truffaut plantava as sementes do movimento que mais tarde revolucionaria o cinema francês. Não é exagero dizer que a *nouvelle vague* começa nos *Cahiers du Cinéma* n. 31.

A "política dos autores" inventada pela ala jovem da redação dos *Cahiers* tinha uma interessante premissa, hoje bastante conhecida, segundo a qual era justamente em Hollywood, sob a pressão de grandes produtores e no seio de um conjunto de regras técnicas e profissionais, que a assinatura de um autor podia provar que seu lugar de inscrição era mesmo a *mise en scène*. Não raro privado da escrita do roteiro e/ou impedido de exercer qualquer controle sobre a montagem, ao diretor hollywoodiano só restava concentrar sua expressão artística individual naquele conjunto de fatores – incluindo iluminação, *performances*, gestual, enquadramento, decupagem, angulação etc. – que ele podia controlar *durante a filmagem*, no ato da encenação. Em suma, restava-lhe a *mise en scène*. No âmbito da crítica e da reflexão teórica sobre o cinema, a "política dos autores" era uma maneira de "associar de um modo irreversível a adesão a um cineasta e a compreensão de seu universo formal, pessoal; para dizê-lo em poucas palavras: sua visão do mundo" (Baecque 2003, p. 20). E como um cineasta expressa sua visão do mundo? Para os textos fundadores da política dos autores, só há uma resposta: pela *mise en scène*. A única política dos *Cahiers* consistirá, então, em falar da estética dos filmes, da sua realização. A moral de um filme, seu conteúdo, sua mensagem, está intimamente relacionada à forma cinematográfica empregada pelo autor (enquadramentos, movimentos de câmera, montagem etc.). Desfaz-se a hierarquia entre grandes e pequenos

temas, boas e más mensagens. "O que define um grande filme, o que impõe um grande tema, o que faz com que chegue uma mensagem, é a verdade de sua *mise en scène*" (*ibid*., p. 21).

> Não é de surpreender que tal arte [a da *mise en scène*] tenha sido reivindicada como a própria essência – a parte mais nobre, e até mesmo a única que conta realmente – da arte do cinema. Não foram esquecidas as declarações inflamadas provocadas, em toda uma parte da crítica francesa, por essa reivindicação, dos "hitchcock-hawksianos" aos mac-mahonianos. (Aumont 2004, p. 162)

Por hitchcock-hawksianos leia-se o núcleo *Cahiers* da *nouvelle vague*, os chamados "jovens turcos": Rivette, Rohmer, Chabrol, Truffaut, Godard. Eles jamais perdiam a chance de pôr nas alturas as obras de realizadores norte-americanos que consideravam geniais, mas que o restante da crítica, sobretudo francesa, desprezava ou tratava com desdém. Além de Howard Hawks e Alfred Hitchcock, havia também Nicholas Ray, Otto Preminger, Anthony Mann, Elia Kazan, o Fritz Lang das "séries B". Já em 1955, em decorrência da polêmica em torno de uma edição dos *Cahiers* dedicada a Hitchcock (choveram cartas difamando a redação, além de algumas violentas declarações feitas por "colegas" de outros veículos, Georges Sadoul entre eles), André Bazin (1957), que nos seus últimos anos de vida cuidou de questionar a política dos autores fomentada por seus discípulos, fez a pergunta: "Como se pode ser hitchcock-hawksiano?" (título de um artigo publicado nos *Cahiers du Cinéma*, n. 44, em fevereiro de 1955). Para Bazin, os "jovens turcos" estavam preocupados menos em justificar suas preferências com argumentos racionais do que em "escandalizar com admirações e afirmações abruptas". Ele faz questão de esclarecer nesse texto a postura da direção dos *Cahiers*:

> Nenhum dos responsáveis por esta revista compartilha o entusiasmo de Schérer,[11] de Truffaut, de Rivette, de Chabrol ou de Lachenay com respeito aos diretores em questão e tampouco, por outro lado, para além dessas admirações pessoais, o sistema crítico implícito que lhes proporciona coerência e solidariedade. (Bazin 1955, p. 107)

Se Bazin e os hitchcock-hawksianos concordam em relação a Bresson, Renoir ou Rossellini, o mesmo já não se pode dizer quanto a *Os homens preferem as loiras* (*Gentlemen prefer blondes*, Hawks, 1953) ou *Janela indiscreta* (*Rear window*, Hitchcock, 1954). Mas Bazin deixa claro

que considera a postura crítica dos jovens turcos "fruto de uma opinião respeitável e fecunda". Entre ele e os hitchcock-hawksianos há em comum a recusa a reduzir o cinema àquilo que ele expressa, isto é, não avaliar a grandeza de um filme somente pelo assunto e pela mensagem, mas, sobretudo, pelos meios empregados para exprimi-los: "Se [os hitchcock-hawksianos] têm tanta estima pela *mise en scène* é porque em grande medida percebem nela a própria matéria do filme, uma organização dos seres e das coisas que constitui em si mesma seu sentido, e me refiro tanto ao moral como ao estético" (*ibid*., p. 108).

Já os mac-mahonianos (ou mac-mahonistas) representam outra turma: Michel Mourlet, Pierre Rissient, Jacques Lourcelles, Jacques Serguine e mais um grupo restrito de cinéfilos-críticos que frequenta a sala de cinema Le Mac Mahon e, em 1959, funda a revista *Présence du Cinéma* (primeiramente, em formato de folhetim e, depois, a partir do número 9, publicado em dezembro de 1961, em encadernação). Valendo-se dos preceitos plantados em "Sur un art ignoré" (texto de Michel Mourlet que lança as bases teóricas do movimento e que será analisado mais à frente com o título em português "Sobre uma arte ignorada"), os mac-mahonistas passarão do cineclubismo à crítica e sistematizarão, "até o delírio" (Aumont), o pensamento sobre a *mise en scène*:

> Ora, talvez seja mesmo o mac-mahonismo que, em sua excessiva crença em uma pureza da *mise en scène*, crie o mais límpido de seus modelos. Por exemplo o seguinte, na voz de Michel Mourlet: "Se o acordo de um gesto e de um espaço é a solução e a conquista de todo problema e de todo desejo, a *mise en scène* será uma tensão rumo a esse acordo, ou sua imediata expressão". (…) a *mise en scène* é um *ordenamento do real*, já que o cinema "não é obrigado, como as outras artes, a deformar o real para expressá-lo". Portanto, a *mise en scène*, concebida como alma do cinema, expressa o real, mas *imediatamente*. Correlativamente, toda a arte do cineasta se reduz a deixar se desenrolar justamente um gesto em um espaço, pois esse acordo é também a lei do mundo real: o mac-mahonismo é também uma ética e até mesmo, ai de mim, uma política. (Aumont 2004, p. 162)

O ideal de beleza da *mise en scène*, para os mac-mahonistas, estará espalhado pelos filmes de um grupo seleto de cineastas, dentre os quais quatro nomes se destacarão ainda mais, formando a "quadra de ases" do Mac Mahon: Fritz Lang, Raoul Walsh, Otto Preminger e Joseph Losey. Se os três primeiros já eram cineastas tidos como grandes por outras

correntes críticas (a hitchcock-hawksiana também), este último, Joseph Losey, é uma novidade eminentemente mac-mahonista – quase uma "invenção" deles (de fato, a distribuição na França de alguns dos principais filmes da primeira fase da carreira de Losey, a exemplo de *A sombra da forca* [*Time without pity*, 1957], ocorre pela iniciativa de Pierre Rissient, que então começa carreira como distribuidor independente).

Os mac-mahonistas estiveram próximos dos *Cahiers* durante um curto período, entre 1959, ano de "Sobre uma arte ignorada", e 1960, quando um número especial dedicado a Losey é deixado a cargo deles. Jacques Serguine, no final de seu texto da edição Losey,[12] escreve um "P.S." em que explica o sentido do mac-mahonismo:

> O que é o "Mac Mahon" objetivamente? É uma sala de cinema situada na avenida Mac-Mahon, perto da Place de l'Étoile. Ela constantemente exibia versões originais, e as melhores visíveis em Paris. Em 16 de março de 1960, transformada em sala de exclusividade, começou sua nova carreira com a projeção de *O tesouro do Barba Ruiva* [*Moonfleet*], um Fritz Lang de 1954, que ninguém até então tinha podido ver, a não ser em *ocasiões fechadas* ou projeções restritas. (…) Aquilo de que o "Mac Mahon" parece ser o centro geométrico não é o cinema mundial, mas uma ideia de cinema. Vê-se que isso não engaja nada, a não ser talvez a amizade. A amizade pode não ser nada além de uma exigência partilhada. Donde o que se segue é que o "Mac Mahon" não é de jeito nenhum uma escola estreitada em funil, mas bem antes um ponto de partida, esse funil ao avesso. (…) Então, ser "macmahoniano" é um novo esnobismo? Há sempre etiquetas para aquele que busca a beleza, esse outro nome da verdade. (…) Não me parece importante perguntar: como se pode ser macmahoniano? O que importa é refletir: como se pode ser Raoul Walsh? E Fritz Lang, e Joseph Losey? Eu ainda não sei. Eu sei que eles são, e nada mais. O belo é a evidência do belo, eis o paradoxo. O "mac-mahonismo" não é uma resposta fácil, demasiadamente fácil; é uma questão exigente. A questão, senhores, permanece aberta. (Serguine 1960, pp. 44-45)

A *Présence du Cinéma* (da qual Mourlet seria o redator-chefe) publica 25 números – com edições devotadas não apenas aos quatro ases, mas também a realizadores como John Ford, Samuel Fuller, Vitorio Cottafavi, Blake Edwards, Jacques Tourneur e outros – antes de desaparecer em 1967.

Agora, vamos nos debruçar sobre o que uma pequena parte dessas duas correntes críticas (se é que assim podemos chamá-las) produziu de essencial naquele período, cujo ápice se deu em torno de 1960. Nosso

foco preconizará os principais textos[13] de três autores, Rivette, Rohmer e Mourlet, cujos pensamentos se tocam em diversos pontos, mas se afastam em tantos outros.

Jacques Rivette: "O que é, é"

O primeiro texto de Jacques Rivette que devemos destacar consiste numa das pedras fundadoras da "política dos autores": o artigo "Génie de Howard Hawks", publicado nos *Cahiers du Cinéma*, n. 23, em maio de 1953.

O tom do texto pode ser resumido nas seguintes frases, que aparecem já no início: "A evidência é a marca do gênio de Hawks; *Monkey business* [*O inventor da mocidade*, 1952] é um filme genial e se impõe ao espírito pela evidência" (p. 16). E mais adiante: "Reconhecemos aqui uma concepção clássica do homem, que só encontra a grandeza por meio de experiência e maturidade; ao fim de seu percurso, sua velhice irá julgá-lo" (p. 17). Hawks seria um cineasta da "inteligência e do vigor, mas conjuntamente das forças obscuras e das fascinações", algo que os heróis exprimem "menos por seus sentimentos que por seus gestos, que ele persegue com uma atenção aguda e apaixonada; ele filma ações, especulando sobre o poder de suas aparências".

Se há uma marca característica de Hawks, ela deve ser buscada, segundo Rivette, na parcela puramente física do filme, no que este tem de mais imediato, de mais associado à ação, ao gesto, à vibração do mundo na pele do homem, à medida que ele reage às modulações do espaço. Os planos se seguem "ao ritmo das pulsações do sangue", uma "respiração ágil e profunda": o espaço-tempo e o gestual são regidos por uma lei biológica. O espaço contém e exprime o drama; as variações do cenário modelam a continuidade do tempo. "Os passos do herói traçam a figura de seu destino" (p. 20). O primordial, portanto, é da ordem da ação. O conflito, o combate corporal, as lutas calorosas são o meio natural dos

heróis de Hawks. Da luta nasce, também, a estima (não há forma melhor de se fazer amizade, no cinema de Hawks, do que trocar uns socos). Rivette faz também um elogio da desmesura, do ousar o excesso como meio de fascinação.

Evidência, fascinação, ações, combate corporal, poder das aparências, espaço que exprime o drama: é importante notar, desde já, que as palavras-chave de Rivette serão retomadas, mais tarde, por Michel Mourlet.

O grande mérito artístico de Hawks, na visão rivettiana, seria uma “inteligência artesanal”. Conforme Rivette (1958, p. 53) desenvolverá num outro texto (dessa vez sobre Preminger), a inteligência artesanal consiste em “saber julgar seus materiais e, seguindo o conselho célebre, nem sempre rejeitar os medíocres, mas utilizá-los tendo conhecimento da parte exata de sua mediocridade”. Em posse de tal inteligência, o cineasta se evade da perfeição e se põe à caça de uma “qualidade da imperfeição”. A inteligência artesanal de Hawks se aplica diretamente ao mundo sensível: “Ele prova o movimento ao andar, a existência ao respirar. O que é, é” (Rivette 1953, p. 23).

Em “Génie de Howard Hawks”, Rivette aborda questões mais afeitas à ontologia que à estilística. Onde buscar o estilo de Hawks, aquilo que se aproximaria de um traço hawksiano? Em nenhum outro lugar que não na sensação física da imagem. Como diria Éric Rohmer (1989, p. 22), décadas depois: “O essencial [no cinema] não é da ordem da linguagem, mas, sim, do ontológico”. A *mise en scène* de Hawks está menos na escritura que na evidência sensível do filme. Hawks é um gênio, não porque domine uma linguagem, construa uma obra de maneira virtuosa ou articule ideias elevadas: ele tão somente imprime na película um “sentimento severo da existência”; mesmo nas comédias, filma “a trama das responsabilidades”, dá a sentir o peso do mundo, sua gravidade.

Dois anos mais tarde, em “Lettre sur Rossellini”, Rivette expande essa ideia de uma *mise en scène* que não está na maneira nem na linguagem, mas em algo mais simples e mais profundo ao mesmo tempo, agora abordando o realizador de *Stromboli* e *Viagem à Itália*:

> Gostaria de fazer-lhes tocar (com os dedos) os verdadeiros *poderes* desse olhar: que não é talvez o mais sutil, este é Renoir, nem o mais agudo, este é Hitchcock, porém, o mais ativo; e não é também que ele se agarre a alguma transfiguração das aparências, como Welles, nem à sua condensação, como Murnau, mas à sua captura: uma caça de cada instante, a cada instante *perigosa*, uma busca corporal (e, portanto, espiritual: uma busca do espírito pelo corpo), um movimento incessante de captura e de perseguição que confere à imagem algo de vitorioso e de inquieto ao mesmo tempo: a própria inflexão da conquista. (Rivette 1955a, p. 18)

O olhar de Rossellini merece ser exaltado, porque é essa captura imediata e imprevisível do mundo: "Não se sabe o que vai ser, quando, como; pressente-se o evento, mas sem vê-lo progredir; tudo nele é acidente, logo inevitável; o sentimento mesmo do *porvir*, na trama impassível daquilo que dura" (*ibid.*, p. 19). O que se põe diante da câmera em *Stromboli*, *Alemanha, ano zero* ou *Viagem à Itália* é uma espécie de substância inflamável do presente (por isso, sua caça é "perigosa"), e é a essa propriedade mesma da matéria que Rossellini se acha imantado (não à toa, Jean Douchet [1987] o definiu certa vez como um "poeta do fogo").

Se Hawks emprestava à sensibilidade moderna uma consciência clássica, Rossellini já será a consciência moderna por excelência. Sua sensibilidade também se definirá por um vocabulário pouco afeiçoado à estilística: "[Rossellini] não procura nenhum estilo pessoal, ele é inimitável; ele se permite o esboço, ele se permite até mesmo continuar sendo um amador, pois seu objetivo não é a obra, e sim o ensaio" (Aumont 2008a, p. 43). Para Aumont, o coração desse artigo de Rivette é um anticlassicismo. Ele classifica "Lettre sur Rossellini" como um manifesto em favor de uma modernidade cinematográfica nascida de si mesma (ou seja, não derivada de uma era clássica anterior nem resultante de uma história que havia começado com o primitivismo): "A modernidade que Rivette descreve não é uma modernidade teórica, não é a declaração de um historiador da arte constatando a sucessão mais ou menos canônica dos períodos, é o credo, panfletário e radical, de um artista que se diz contemporâneo, é quase um gesto vanguardista em sua radicalidade" (*ibid.*, p. 44). Essa modernidade tampouco é o novo ciclo de uma "tradição da ruptura". Rossellini é a modernidade em si e, por isso mesmo, desponta como um modelo para Rivette. Ele está mergulhado em

seu tempo, imerso na textura de sua época. A forma que ele busca está aí, nessa "trama impassível". O que há para se aprender de Rossellini, sua lição, não é uma técnica nem um estilo de *mise en scène*, mas uma atitude do olhar.[14]

Novamente, estamos diante de uma inteligência que se aplica diretamente ao mundo sensível, como ocorria em Hawks. Há uma exigência do artista em se ater às matérias naturais e em respeitar a anterioridade delas. Mas isso não basta:

> É aqui que entra em jogo a ordenação, não, a ordem mesma, coração da criação, desenho do criador; o que chamamos modestamente em termos de *métier* a construção; a ordem, enfim, que, dando posição segundo seus méritos a cada aparência, na ilusão de sua simples sucessão, obriga o espírito a conceber outra lei que não o acaso para sua sábia aparição. (Rivette 1955a, p. 20)

Se, inicialmente, a arte de Rossellini consiste na atenção meditativa concedida à matéria, no momento seguinte, seu processo de realização será o "desenho", isto é, o ato de imprimir na matéria, na própria desordem empírica das aparências, o conceito formado no espírito, conceito derivado da contemplação dos dados concretos. Da imanência, do acaso, do "sentimento mesmo do porvir", passa-se ao seu campo não contrário, porém complementar, que é o da forma e da finalidade do ser. É como se o espírito devolvesse à natureza uma forma que descobriu nela mesma. A força de invenção e de imaginação de Rossellini será tão mais presente para Rivette quanto mais se unir a "uma matéria miraculosamente viva, capturada intacta em sua origem", matéria cuja atividade inerente, presença sem significação *a priori*, encontra um ponto de interseção e equilíbrio com a atividade enformadora do espírito. "Rossellini não demonstra, ele mostra" (*ibid*.). As coisas *são em si*, primeiramente, e é preciso tentar chegar à imagem que elas trazem nelas mesmas. O desenho perfeito começa na aquisição dessa imagem, e completa-se no traço revelado no intelecto humano (por Deus?). A arte de Rossellini pertenceria ao "reino das verdades sensíveis, que são ainda mais verdadeiras. Eis visivelmente sob nosso olhar a beleza, o amor, a maternidade, a morte, Deus" (*ibid*., p. 21). As aparências do mundo físico seriam uma via de acesso ao que se agita no interior das coisas e dos

corpos – a alma, a ideia. Um cinema verdadeiramente da “encarnação”: “O cinema de Rossellini é um cinema de ideias, mas dadas sem prova, apenas mostradas, no modo da evidência”, pela presença de corpos carnais (Aumont 2008a, p. 43).

No mesmo ano de “Lettre sur Rossellini”, Rivette escreve um artigo intitulado “Notes sur une révolution”, publicado num número especial dos *Cahiers* sobre o cinema hollywoodiano (*Cahiers du Cinéma*, n. 54, “Situation du cinéma américain”, dezembro de 1955). Para afirmar que, após passar pela era dos atores e dos produtores, Hollywood chegou à era dos autores, Rivette diz que não necessita de teorias rebuscadas, mas apenas de nomes: Nicholas Ray, Richard Brooks, Anthony Mann, Robert Aldrich – os quatro que, a seu ver, em meados dos anos 1950, representam o fio condutor incontestável dos novos rumos da indústria hollywoodiana. Indicando quais seriam as características gerais comuns a esses quatro cineastas, ele diz que:

> A violência é sua primeira virtude; não essa brutalidade fácil que fez o sucesso de um Dmytryk ou de um Benedek, mas uma cólera viril, que vem do coração, e jaz menos no roteiro e na escolha dos episódios do que no tom da narrativa e na técnica mesma da *mise en scène*. A violência não é nunca um fim, mas o mais eficaz dos meios de aproximação, e esses socos, essas armas, essas explosões de dinamite não possuem meta outra, senão vencer os escombros acumulados dos hábitos, furar uma brecha: enfim, abrir os mais curtos caminhos. E o recurso frequente a uma técnica *descontínua*, acidentada, que recusa as convenções da decupagem e do *raccord*, é uma forma dessa “superioridade desajeitada” de que fala Cocteau, nascida da necessidade de uma expressão imediata que dê conta e faça partilhar da emoção primeira do autor. (Rivette 1955b, p. 19)

Em defesa de toda uma nova geração de diretores americanos, Rivette pauta seus argumentos principalmente na rejeição, por parte deles, da retórica tradicional do roteiro e da *mise en scène*. A violência é signo exterior de ruptura: aos olhos de Rivette, esses cineastas são todos filhos de Orson Welles, que teria sido o primeiro a ousar “recolocar em evidência uma concepção egocêntrica do *metteur en scène*”. O “golpe de estado wellesiano” havia preparado o terreno para o cinema de autor se exercer a pleno vapor em Hollywood.

Além daquela violência pulsional anteriormente descrita, o outro polo de criação dos novos diretores admirados por Rivette é o da reflexão:

> A meta da violência é, pulverizadas as ruínas das convenções, estabelecer um estado de graça, uma *vacância*, no seio da qual os heróis, desligados de todo entrave arbitrário, estarão livres para se interrogar e aprofundar seu destino. Assim nascem essas longas pausas, esses retornos, que fazem o centro dos filmes de Ray, Mann, Aldrich, Brooks. A violência é então justificada pela meditação, uma e outra tão sutilmente ligadas que seria impossível separá-las sem anular a própria alma do filme. Essa dialética dos temas se reencontra em termos de *mise en scène*: a da eficácia e da contemplação. (*Ibid*., p. 20)

Eficácia e contemplação aparecem aqui como eixos centrais da *mise en scène*. Após enumerar as características individuais de cada cineasta elogiado pelo texto (o selo de um novo “mal do século” em Ray; Brooks como um “repórter fincado no universo da civilização cotidiana”; Mann renovando “o elogio da vontade e do esforço que fez a grandeza do antigo cinema americano”; “a descrição lúcida e lírica de um mundo em decadência, asséptico, metálico, sem saída”, em Aldrich), Rivette termina por reunificá-los nas seguintes atitudes: retornar ao lirismo, aos sentimentos fortes, ao melodrama; reencontrar uma certa amplidão dos gestos, uma exteriorização dos sentimentos mais despojada e mais espontânea; “enfim, reencontrar a inocência (*naïveté*), sinônimo de clarividência, contrário das armadilhas e artimanhas dos roteiristas profissionais” (*ibid*., p. 21). Está muito clara a posição de Rivette: contra a roteirocracia, a favor da *mise en scène* como expressividade irrefreada, direta, ampla, corpórea, liberta o máximo possível das convenções e dos códigos, oriunda de uma fonte de violência originária. *Mise en scène* como linguagem não domesticada, selvagem, quiçá como antilinguagem. O assunto está longe de se encerrar por aqui, e será retomado.

Éric Rohmer: Só o belo é verdadeiro

Herdando a “soma de André Bazin” (cf. Rohmer 1959), cujas principais premissas seriam reunidas no artigo “A evolução da linguagem cinematográfica” (cf. Bazin 1991, pp. 66-81), Éric Rohmer desenvolve uma série de textos de abordagem estética e histórica que desembocam

numa definição classicista do cinema. Ao lado de Godard, Rohmer foi "o grande germanista da *nouvelle vague*, não somente por causa do cinema alemão (Murnau, Lang), mas também da cultura alemã (arte, filosofia, literatura) e de sua história política" (Tesson 2010, p. 8).[15] Como Winckelmann, Schiller, Goethe, Hegel e outros alemães fizeram em outros séculos, Rohmer vai buscar na concepção grega da arte e da vida a inspiração para seu "gosto pela beleza". O grosso da reflexão teórica de Rohmer sobre o cinema se dá entre 1948, quando ele colabora com a *Revue du Cinéma*, e 1963, ano em que abandona o posto de redator-chefe dos *Cahiers* para se dedicar com maior intensidade à carreira de cineasta.[16]

O ponto de partida de Rohmer, como já dissemos, é a teoria baziniana e particularmente sua obsessão pela objetividade cinematográfica. Na segunda metade dos anos 1940, a defesa feita por Bazin do realismo objetivo como a pedra de toque do registro fílmico divergia radicalmente das principais teorias influentes até então, que privilegiavam a expressão subjetiva, a intervenção do cineasta, a possibilidade de, por meio de recursos como a montagem e o *close-up*, construir realidades espirituais que respeitavam menos as leis da natureza do que as leis intelectuais e psíquicas – tratava-se de fabricar o visível, em vez de simplesmente captá-lo. Ao proclamar a verdade mecânica da câmera como a grande contribuição da sétima arte, Bazin realiza, nas palavras de Rohmer (1989, p. 137), "sua revolução copernicana no terreno da teoria do cinema". Se os cineastas/teóricos dos anos 1920 colocavam o acento sobre a inteligência da máquina e a capacidade da montagem cinematográfica de interpretar e transformar a realidade (Epstein, Vertov, Eisenstein, Béla Balázs), Bazin chega, no pós-guerra, com a seguinte ideia, tão simples quanto reveladora: a vantagem do cinema sobre as outras artes é nada interpor entre o objeto e sua representação, é reproduzir o mundo exterior mecanicamente, "ingenuamente". Antes disso, dificilmente se aceitaria que uma arte pudesse se afirmar e se concretizar pela diminuição do papel atribuído ao homem no processo de formação da imagem. Bazin, contudo, postula que o cinema nos abre a uma nova experiência do mundo justamente ao se

deixar impregnar pela realidade tal como ela é. Daí o privilégio concedido por ele às técnicas que permitem ao cineasta manter no filme a continuidade sensível da realidade: o plano-sequência, o movimento de câmera, a composição em profundidade de campo.

Mais baziniano que o próprio Bazin, Rohmer levará às últimas consequências essa noção de que o essencial do cinema reside no realismo ontológico de sua imagem, o que ele não enxerga como um fim em si, mas como um meio de atingir a verdade e a beleza das coisas. O papel do cinema, na medida em que intensifica nosso investimento afetivo no mundo visível, é permitir que as coisas revelem sua verdade. "Nada mais alheio aos gostos de Rohmer, portanto, do que os maneirismos estilísticos, que distanciam o cinema da representação da realidade, ou os maneirismos temáticos, que tomam o próprio cinema como objeto de sua reflexão" (Heredero e Santamarina 2010, p. 47).

O primeiro texto que Rohmer publica como crítico é "Le cinéma, art de l'espace", que aparece originalmente em *La Revue du Cinéma,* n. 14 (junho de 1948). Como o próprio título já diz, o cinema é entendido por Rohmer como uma arte que, a exemplo da arquitetura, nasce primordialmente de um *pensamento sobre o espaço*. Uma vez que o cinema é uma arte do olhar, o espaço é seu elemento mais essencial. É sobre o espaço que o olhar se abre, e a sensibilidade espacial, portanto, é a forma geral de sensibilidade mais determinante para o cinema (não por acaso, o diálogo com a arquitetura será uma constante em toda a filmografia de Rohmer). Admitir que o cinema é uma arte do espaço implica automaticamente inferir que aquele que organiza o espaço, ou seja, o *metteur en scène*, é seu verdadeiro criador (ou autor). Rohmer coloca, desde já, a *mise en scène* no centro da arte cinematográfica.

Nesse artigo inaugural de Rohmer, como se confirmará em quase todos os seus textos posteriores, o cinema é já considerado mediante a oposição clássico-moderno, e já incluído num sistema evolutivo em que será constantemente relacionado com as artes que o precederam:

> O espaço cinematográfico se definiu em relação ao do teatro, a um só tempo, pelo estreitamento da superfície de visibilidade e pela extensão do lugar da ação; não é, portanto, só o interior de cada um dos planos que o realizador deve determinar em

> razão de certa concepção da espacialidade, mas a totalidade do espaço filmado. (Rohmer 1989, p. 34)

Na comparação do espaço cinematográfico com o das artes cênicas, Rohmer chega à conclusão de que a bidimensionalidade da imagem é compensada pela possibilidade (e pela necessidade) de fazer a cena extravasar o conteúdo visual do plano, abarcando suas imediações. O que o teatro fornece pela configuração visível do palco, o cinema pode fornecer pela variação dos pontos de vista da câmera, criando o espaço tanto pela concretude do que é mostrado quanto pelo prolongamento virtual da cena para além das bordas do quadro. O quadro de cinema "não circunscreve, senão provisoriamente, uma porção mais ou menos extensa da superfície onde se desenvolve a ação" (*ibid.*, p. 35). A unidade da cena cinematográfica não depende só do que é enquadrado/focalizado. O lugar da ação se faz mais amplo, porque inclui não apenas o fora de campo concreto (aquela porção de espaço contígua ao plano, ainda que não apreendida no campo de visão) como também toda a ideia de espaço criada pela diegese (o fora de campo imaginário, por assim dizer). A *mise en scène*, por conseguinte, diz respeito a todo esse espaço, e não apenas ao que está circunscrito no quadro.

Rohmer afirma que os procedimentos espaciais estariam se tornando menos aparentes no cinema moderno (em Rossellini, por exemplo, ele vê uma riqueza de expressão espacial, mas num sentido bem diferente daquele da deformação plástica que ocorria no expressionismo alemão): "É normal que a evolução do cinema se produza, como a de todas as outras artes, no sentido de uma economia dos meios de expressão" (*ibid.*, p. 44). Aqui, ele inclui o cinema em um sistema idealista das artes, segundo o qual o progresso de uma atividade artística ocorre sempre no mesmo sentido, que é o de uma economia dos meios expressivos. Certos realizadores, segundo Rohmer, estariam abrindo a via de uma nova estilística mais pobre em aparência, porém liberta de certo número de "sobras visuais", o que permitiria uma organização mais rigorosa do conteúdo dramático em razão do modo de expressão adotado. Em suma, haveria uma diminuição da importância dada à plasticidade e uma maior concentração de esforços na construção dramática e cênica; a atenção

estaria mais voltada para o drama e a *mise en scène* do que para a composição gráfica da imagem. A valorização dessa apreensão imediata do mundo (ou seja, uma apreensão cujos meios não se fazem tão presentes ou cujos "procedimentos espaciais se tornam menos aparentes"), em detrimento da dimensão puramente plástica da imagem, será uma das regras fundamentais da *mise en scène* defendida por Michel Mourlet; sua crítica ao expressionismo alemão, por exemplo, repousará principalmente sobre a ideia de que a estética caligarista trai a vocação objetiva do cinema ao submetê-lo ao registro do falso (o cinema, assim, perderia "sua extraordinária originalidade para se pôr na esteira das artes cuja matéria não é o mundo, mas a metáfora do mundo" [Mourlet 1959a, p. 25]). Rohmer, nesse ponto, prefigura um dos aspectos capitais do pensamento de Mourlet. Em outra passagem de "Le cinéma, art de l'espace", contudo, ele chega à noção de "fascinação", justamente ao falar de expressionismo alemão (especialmente Murnau), ao passo que Mourlet criará sua teoria da fascinação pelo caminho oposto, exaltando somente a transparência e a absorção diegética e rechaçando tudo o que rimar com expressionismo.

Um dos pontos mais interessantes de "Le cinéma, art de l'espace" é a crítica feita por Rohmer ao espectador moderno, que se habituou a interpretar o signo visual, mas se tornou deficitário no que diz respeito à percepção sensível; o filme, para esse espectador, é mais uma decifração que uma visão. "Ao aprender a compreender, o espectador moderno desaprendeu a ver" (Rohmer 1989, p. 45).[17] Essa crítica de Rohmer se deve ao fato de que, para ele, o essencial do cinema *não está* na linguagem. No plano da linguagem, caso nos atenhamos a ela, o cinema imitaria a retórica das outras artes. Ontologicamente, contudo, o cinema diz algo que as outras artes não dizem. Por isso, não basta "ler" suas imagens.

O segundo texto de Rohmer a ser analisado é uma crítica de *Stromboli* escrita para a *Gazette du Cinéma*, n. 5 (novembro de 1950). Encantado com o filme, ele diz que "a grandeza de Deus esguicha, não da boca daquele que a comenta, mas da própria presença desse vulcão, dessa

lava, dessas ondas, dessa praia italiana” (*ibid.*, p. 180). Se quisermos compreender o estilo de Rossellini, deveremos antes perscrutar a fundo o material em que se baseia, porquanto é ao respeitar esse material que ele começa a encontrar sua *mise en scène*. A estética de *Stromboli* está primeiramente no espaço – na *presença* do espaço. Isso levará Rohmer a dizer que “a arte de Rossellini é uma das mais impróprias à expressão da vida interior”, como constatação de que a grandeza do mundo é, nesse filme, apresentada sem retórica, “somente pela evidência do que nos é dado a ver”; “cada coisa está presente, aparente, forma palpável, e o único para-além que admite é a mão divina que presidiu sua gênese”, ou seja, não é por meio de uma dialética ou de uma rivalização com a natureza que o intelecto humano conseguirá encontrar a graça e a beleza do mundo: o respeito à matéria implica o respeito à sua instância criadora. A *mise en scène* é um gesto de humildade diante do mistério da criação.

Se há, aqui, uma etapa de desenho (como Rivette apontara no processo de Rossellini), esse desenho para Rohmer só pode ser o signo da presença de Deus nos homens e no mundo (e não custa mencionar que *disegno* = *segno di dio in noi* [Panofsky 2000b, p. 86]). No terceiro artigo de sua famosa série “Le celluloïd et le marbre”, ele dirá que o cenário das ruínas em *Viagem à Itália* está apenas presente, “mas essa presença é mais eloquente que as mais belas sentenças antigas sobre a fragilidade do homem e a eternidade da natureza” (Rohmer 1955b, p. 8). Rossellini não cria uma nova aparência para o mundo nem substitui sua matéria por outra; sua tarefa como artista é, ao reproduzir as coisas, tentar entender o traço divino que lhes dá forma. Nessa série de artigos, Rohmer leva mais longe o cotejo entre o cinema e as outras artes:

> A arte mais positiva de todas, insensível ao que não é fato bruto, pura aparência, nos apresenta ao contrário a ideia de um universo hierarquizado, ordenado em vista de um fim último. Por trás daquilo que o filme nos dá a ver, não é a existência dos átomos o que somos conduzidos a buscar, mas antes a de um para-além dos fenômenos, de uma alma ou de todo outro princípio espiritual. (Rohmer 1955b, p. 6)

O cinema vai das aparências aleatórias, onde reside não só sua matéria-prima como também seu ponto de partida, para a obra enformada segundo ideias e metas. Assim, inverte o processo criativo em

comparação às artes precedentes:

> Ao contrário das outras artes que vão do abstrato ao concreto e, fazendo dessa busca do concreto sua meta, nos escondem que seu fim último não é imitar, mas significar, o cinema nos lança aos olhos um todo do qual será prazeroso destacar uma das múltiplas significações possíveis. É da aparência mesma que devemos extrair esse sentido, e não de um além imaginário do qual ela seria apenas o signo. O real é aqui matéria privilegiada, pois ele tira sua necessidade da própria contingência de sua aparição. (…) Pela primeira vez, ao mesmo tempo em que adquire o poder de exprimir, o documento acede à dignidade de arte. (…) Já não é a paixão, mas o trabalho, ou seja, a ação do homem, o que o cinema se deu por tema. (Rohmer 1989, pp. 72-73)

Nesse trecho, retirado do artigo "Vanité que la peinture" (*Cahiers du Cinéma*, n. 3, junho de 1951, pp. 22-29), é como se Rohmer recolocasse a definição de Panofsky (2000a, p. 363) do cinema como a arte materialista por excelência:

> Os processos de todas as artes representacionais primitivas aderem em grau maior ou menor a uma concepção idealística do mundo. Elas operam de cima para baixo, por assim dizer, e não ao contrário. Começam com uma ideia a ser projetada na matéria amorfa e não com os objetos que constituem o mundo físico. (…) É o cinema, e tão-somente o cinema, que faz justiça a essa interpretação materialista do universo.

É o mundo físico, captado por esse olhar "insensível ao que não é fato bruto", que constituirá o material primeiro de cineastas como Rossellini e Hawks. O sentido e a finalidade do filme só podem ser prospectados tendo em vista a "magnificência desse mundo sensível que o cinema tem o privilégio de oferecer intacto aos nossos olhos" (Rohmer 1989, p. 77):

> A tarefa da arte não é nos encarcerar num mundo fechado. Nascida das coisas, ela nos reconduz às coisas. Ela se propõe menos a purificar, ou seja, a extrair delas o que se dobra a nossos cânones, do que a nos reabilitar e conduzir incessantemente a reformar esses cânones. (*Ibid.*, p. 68)

A arte, portanto, deve reconduzir as coisas da natureza a seu estado original, mais do que sujeitá-las a uma lei humana. Recebendo as informações provenientes da experiência sensível, o artista se reconcilia com o mundo ao deixar que este lhe imponha uma lei natural. É aí que reside a sabedoria do classicismo: artistas que não querem fazer mais do que lhes permite a matéria. Os períodos clássicos, de acordo com Rohmer (1989, p. 70), foram aqueles em que "beleza segundo a arte e beleza

segundo a natureza pareciam ser a mesma coisa”. Tal arte nasceria de uma “irresistível vontade de olhar o mundo com os olhos nossos de todos os dias, de conservar as coisas tais como são, a despeito de nós”:

> Eu gostaria de dissipar um sofisma. Onde não há intervenção do homem, diz-se, não há arte. Ora, mas é sobre o objeto pintado que o amante de arte porta primeiro seu olhar e, se ele considera a obra e o criador, é apenas por reflexão segunda. Assim, a meta primeira da arte é reproduzir não o objeto sem dúvida, mas sua beleza; o que chamamos de realismo não é senão uma busca mais escrupulosa dessa beleza. A crítica moderna nos habituou, ao contrário, a essa ideia de que nós só apreciaríamos nas coisas aquilo que é pretexto à obra de arte: se o artista dirige nossa atenção para objetos que o senso comum julga ainda indignos, é que haveria aqui mais a fazer para nos seduzir. A beleza de um cais ou de um terreno vago nasceria do ângulo sob o qual ele nos força a descobri-los. Acontece que essa beleza não é outra que não aquela do terreno vago e que a obra mesma é bela não porque nos revela que podemos fazer o belo com o informe, mas porque o que julgamos informe é belo. Chego, então, a esse paradoxo pelo qual um meio de reprodução mecânico como a fotografia é, em geral, excluído da arte, não porque ele só sabe reproduzir, mas precisamente porque desfigura ainda mais que o lápis ou o pincel. O que sobra de um rosto sobre a instantaneidade de um álbum de família, senão uma insólita careta que não é ele? Fixando o móvel, a película trai a própria noção de semelhança. (Rohmer 1989, pp. 70-71)

O cinema, para realizar todas as suas possibilidades e se tornar digno de uma era clássica, precisa estar apto a reconhecer a beleza intrínseca das coisas. Uma vez tendo aprendido que, para exercer toda sua potência estética, não necessita deformar o objeto, mas justamente preservá-lo em sua própria natureza, o cinema encontra sua finalidade na história das artes. “O que um cineasta digno desse nome pretende nos fazer partilhar não é sua admiração pelos museus, mas a fascinação que exercem sobre ele as coisas mesmas” (Rohmer 1955a, p. 11). O cinema, na ótica de Rohmer, teria desfeito um engano histórico, que creditava a arte à intervenção humana, e teria provado que o grande mérito de um artista pode consistir na busca de uma beleza que já se encontra no mundo, sem precisar inventá-la da sua cabeça. Essa beleza inclui o movimento, ou melhor, a mobilidade do mundo, seu ser-movente, de cuja ausência a fotografia se ressente, a ponto de se tornar uma desfiguração do real ainda maior que a pintura.[18] Haveria para Rohmer uma poesia imanente do cinema que dispensaria o realizador de recorrer ao símbolo, sobretudo o símbolo “pesadamente explicitado”: “A beleza de uma onda captada em

cores pela tela grande torna, mais que nunca, supérfluo todo artifício de estilo” (Rohmer 1955b, p. 5). O maior privilégio do autor é tornar sensível a interferência entre o mundo material e o do espírito sem o menor recurso aparente ao símbolo, à elipse, à alusão. “Ele [o cinema] nos descobre de novo sensíveis ao esplendor do mar e do céu, à imagem mais banal dos grandes sentimentos humanos. Miraculosamente, ele sela o acordo da forma e da ideia e banha nossos olhos ainda novos da igual e pura luz do classicismo” (*idem* 1989, p. 78). O elogio de Rohmer ao classicismo destaca a luz que se propaga em linha reta, o olhar sem filtro, sem maneiramento, sem fermento de estilo, atido ao essencial. Quanto ao realismo de Rossellini, nada mais seria que a “busca escrupulosa” de uma beleza já presente no mundo dos corpos, já impressa nas faces das coisas, ainda que sua aparição se limite a instantes fugidios (eis uma semente de teoria para as “epifanias” rossellinianas) – daí a necessidade de uma atenção redobrada, de uma meditação cuidadosa.

Outro tipo de beleza pode ser encontrado em Hitchcock, cujo cinema Rohmer define como a arte de sondar o interior das almas e exprimir, pelo visível, o indizível dos sentimentos. Grande admirador de Hitchcock, Rohmer enxerga nele a busca de uma estilização nem sempre a serviço de uma concepção muito rigorosa das relações do conteúdo e da expressão (essa espécie de desperdício de estilo será o combustível principal das injúrias de Mourlet a Hitchcock). Na sua crítica de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), Rohmer conclui que os filmes de Hitchcock têm por objeto as ideias, “no sentido nobre, platônico do termo” (*ibid.*, p. 224), [19] cabendo-lhe interrogar em que condições é possível ao cineasta conhecer e ver essa beleza supraterrestre e suprarreal. A beleza, agora, não é necessariamente a revelação da coisa em si, mas a beleza de uma arquitetura mental que perpassa a obra em todo seu relevo. É garantida à ideia uma prioridade genética e sistemática no processo de compleição do filme.

Falamos muito em “beleza” nos últimos parágrafos. E não foi por mero acaso: a “beleza” é a expressão que Rohmer elege como índice supremo daquilo que lhe causa fascinação no cinema. No artigo “Le goût

de la beauté" (originalmente em *Cahiers du Cinéma*, n. 121, julho de 1961), que seria o título da antologia de textos críticos de Rohmer mais tarde publicada, ele expõe argumentos de uma autêntica teoria do belo no cinema: "A beleza – ou as belezas – é um conceito preferível ao da *mise en scène*, também aqui preconizado, mas que não quero, porém, denunciar. A primeira noção inclui a segunda, a qual, por sua vez, possui também uma acepção puramente técnica" (Rohmer 1989, p. 104).

A *mise en scène*, para a qual contribuem técnicas que são instrumentos de reprodução ou de conhecimento, apresenta-se então como uma das dimensões da beleza, e esta, por sua vez, não nasce de um truque de escritura, mas de uma visão que é a própria compreensão das coisas. A câmera restitui aos objetos seu brilho próprio, como Rohmer explica no texto "Des goûts et des couleurs" (originalmente em *Arts*, n. 559, março de 1956):

> Desconfiemos dos filtros, dos tratamentos químicos da película, e de todos os outros subterfúgios. Há uma espécie de intensidade própria da imagem bruta que se deve humildemente respeitar. Esse dom que tem a fotografia de mostrar espontaneamente a matéria é algo bastante precioso, e é sobre isso que se deve trabalhar. Tal emulsão será mais sensível ao amarelo de uma flor que ao de um tapete e vice-versa; ela estabelecerá entre as duas cores uma diferença que o olho nu não soubera apreciar, mas que será recuperada *a posteriori*. (Rohmer 1989, p. 100)

Em *Le goût de la beauté*, Rohmer propõe a inversão do axioma "nada é belo, a não ser o verdadeiro" para "nada é verdadeiro, a não ser o belo", à guisa de melhor compreender o "cinema em si" amado nos *Cahiers* e lhe abrir perspectivas mais justas. O cinema "possui a verdade de partida, e se propõe a beleza como fim supremo. (…) Uma beleza que tem por função não inventar, mas descobrir, capturar como uma presa, quase despir as coisas" (*ibid.*, p. 109). Ele repete aqui um argumento que, dez anos antes, já estava em "Vanité que la peinture": o da beleza imanente ao olhar cotidiano, ao mundo de todos os dias, às coisas que se oferecem à representação, não porque foram preparadas para o olhar do artista, mas porque estão onde o tempo as colocou. Um movimento comum, uma coisa vista onde sempre esteve, de repente, suscita um desenho na mente do artista (cf. Valéry 1998). O olhar preconizado por Rohmer não é o do deslumbramento nem o da contemplação hipnótica, mas um olhar que se

direciona a coisas que não precisam de validade, só de *presença*. A *mise en scène*, em ultima análise, seria o poder de copiar a beleza natural. Se, por um lado, o cinema não fabrica essa beleza, por outro, ele a suscita.

***

O panorama anterior está longe de esgotar o pensamento de Rohmer e Rivette. No caso de Rohmer, por exemplo, teríamos de levar em consideração a importância que ele atribuiu à obra de Jean Renoir, sobre a qual escreveu no mínimo dois textos fundamentais: "Renoir américain" (*Cahiers du Cinéma*, n. 8, janeiro de 1952) e "Jeunesse de Jean Renoir" (*Cahiers du Cinéma*, n. 102, dezembro de 1959). No caso de Rivette, devemos lembrar também a admiração que ele tinha por cineastas como Preminger, Astruc, Ophüls e Mizoguchi. Para ele, esses cineastas definem uma nova noção de cinema "puro", em que o objeto, "longe de ser destruído, revela e superpõe todos os seus rostos". Rossellini, todavia, permanecerá seu modelo-mor:

> Levando nossa arte ao ponto em que Picasso levou a pintura, essa ideia do cinema moderno é também um absoluto, ao qual tudo pode ser sacrificado. Eis, aliás, o perigo; eis porque, por maiores que sejam esses cineastas, somente Rossellini permanece exemplar, ele que, possuindo também esse segredo, ousa ainda sacrificá-lo por outra coisa, e presta serviço àquele que mantém alhures seu poder de tudo submeter a suas metamorfoses. (Rivette 1958, p. 54)

Em outras palavras, Rossellini é o único – e Rohmer provavelmente concordaria – apto a abdicar de todo e qualquer estilo em nome da captura, com base na realidade imediata, de uma "respiração do divino".

Embora haja pontos de contato nos textos de Rivette e Rohmer, assim como nas suas preferências cinéfilas (Rossellini, Hawks, Lang, Renoir), não podemos deixar de sublinhar as suas diferenças, que se tornam mais pronunciadas depois de 1960, quando se envolvem numa disputa shakespeariana pelo trono dos *Cahiers*.[20] Há uma divergência de pensamento, "uma estranha esquizofrenia rohmer-rivettiana" nos *Cahiers*: Rohmer, redator-chefe no período 1957-1963, passa por defensor do cinema clássico e do classicismo hollywoodiano; já Rivette, que lhe sucede na função, torna-se o defensor da modernidade, preparando a via para os novos cinemas (Europa, Japão, Brasil) e abrindo a revista às

ciências humanas (entrevistas com Roland Barthes, Pierre Boulez, Claude Lévi-Strauss). “Não reconciliados, Rohmer e Rivette? Em virtude de seu cinema, de sua sensibilidade política (Rohmer à direita, Rivette mais à esquerda), ou porque um belo dia houve um golpe de estado e Rivette tomou o lugar de Rohmer enquanto redator-chefe?” (Tesson 2010, p. 8).

Não se pode levar tão ao pé da letra a ideia de que havia uma oposição Rohmer/classicismo-Rivette/modernidade. Rohmer volta e meia desfrutou momentos mais modernos que Rivette e este muitas vezes se mostrou mais clássico que o primeiro. Mas, a despeito das diferenças, o mais importante é que ambos, Rohmer e Rivette, deixaram um legado na história dos *Cahiers du Cinéma* que, sem dúvida alguma, persiste até hoje.

Michel Mourlet e o mac-mahonismo

Em agosto de 1959, os *Cahiers du Cinéma* publicam o antológico artigo de Michel Mourlet, “Sur un art ignoré” (“Sobre uma arte ignorada”). Publicam o texto inteiro em itálico para demarcar certa estrangeirice daquelas ideias (ou seja, era um texto ao mesmo tempo de dentro e de fora dos *Cahiers*), e com um parágrafo de introdução (escrito, acredita-se, por Rohmer ou por Rivette – ou pelos dois) sugerindo uma afinidade – ainda que não integral – com o artigo e alertando para seu conteúdo “extremista”.[21] Como Aumont (2008b, p. 77), bem definiu, o texto consiste em “um dos manifestos artísticos mais diretos já escritos sobre o cinema”. Mourlet expõe uma concepção de *mise en scène* que, em grande parte, já fora trabalhada por Rivette e Rohmer. Em seu pensamento, contudo, a definição se torna mais essencialista, mais ciosa de métodos, mais atida ao que, segundo ele, seria a medula do cinema.

Nesse extenso artigo, Mourlet apresenta um verdadeiro sistema estético de tipo normativo, historicizando o cinema e elegendo o momento de sua manifestação “adequada”. Podemos ver, no texto, as três

fases da estética hegeliana, devidamente adaptadas ao quadro histórico e teórico do cinema: arte simbólica (o cinema mudo e todas as suas diferentes “escolas”, que, segundo Mourlet, não passam de formas aberrantes, que buscam compensar a ausência do som hipertrofiando a plástica visual das imagens: distorções expressionistas, colagens vanguardistas, pantominas exageradas etc.), arte clássica (matéria e forma harmonizadas nos filmes sonoros de Mizoguchi, Walsh, Preminger, Lang e outros poucos) e arte romântica (o “cinema de autor” e da expressão individual exacerbada, na linha iniciada por Orson Welles em *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, 1941] e continuada pelos cineastas modernos que então se preparavam para o grande triunfo dos anos 1960).

Tal como em Rohmer, o realismo ontológico defendido por Bazin aparece como mola mestra do pensamento de Mourlet. Valendo-se da perspectiva ideal-evolucionista baziniana, ele separa os cineastas entre aqueles que traem a vocação original do cinema (revelar ontologicamente a verdade que existe em estado latente no mundo fenomênico, e que o realismo objetivo da câmera tem o poder de catalisar ou trazer à tona) e aqueles que não só a respeitam como ainda a enriquecem pela arte da *mise en scène*, isto é, da organização do mundo sensível numa forma significante. Para Mourlet, achar o equilíbrio que configura a *mise en scène* implica rechaçar tanto a sobrecarga barroca e a estilização expressionista quanto o simples registro bruto do real: é preciso captar o mundo de forma imediata, “sem outros meios que não os mais naturais”, porém, estruturá-lo dentro de uma construção cênica e dramática. Assim, o realismo de Rossellini é visto como insuficiente, pois abdica de ordenar o real e se entrega a apenas uma das dimensões do cinema – o documentário – esquecendo-se da outra – a *feeria* (Mourlet afirma que ambas devem se interpenetrar). Hitchcock e Welles, que fazem o caminho inverso (impõem seu “gênio” sobre cada mínimo detalhe, sufocando a realidade pela significação), também são rejeitados. A esses componentes do time titular da “política dos autores”, Mourlet prefere Cecil B. DeMille, Vittorio Cottafavi e Don Weis, cineastas que a redação dos *Cahiers* ignorava ou mesmo desprezava. Passaremos com calma, agora, por cada um desses aspectos do texto de Mourlet.

***

No primeiro dos nove segmentos de “Sobre uma arte ignorada”, Mourlet se apressa em explicar sua noção de “essência” do cinema (não sem antes problematizá-la brevemente). A essência dessa arte, para ele, está diretamente vinculada àquela propriedade de apreensão imediata do real a que Rohmer já havia dado bastante ênfase. “O princípio do cinema como modo de apreensão é fundado sobre o registro passivo das deformações do espaço”, diz Mourlet (1959a, p. 24). No trecho a seguir, ele ecoa o Rohmer de “Vanité que la peinture”:

> A arte sempre havia sido uma *mise en scène* do mundo, ou seja, uma chance dada à realidade contingente e inacabada de se locupletar, *de um golpe preciso*, segundo os desejos do homem. Mas esse mundo não podia ser apreendido, senão por um meio termo, era preciso recriá-lo em uma matéria indireta, transpô-lo, proceder por alusões e convenções, na impossibilidade de uma possessão imediata. (…) Nessas condições, a obra se media em valor absoluto independentemente de sua técnica, a renovação desta não engendrando um progresso, mas a simples exploração de um domínio novo. (…) Ora, no fim do século XIX, um evento considerável vem complicar esses dados. Fora descoberto o meio de captar a realidade diretamente, sem mediação, sem essas convenções, cuja necessidade Valéry tinha compreendido muito bem quando se tratava de recriar pelas forças do homem. Um olho de vidro e uma memória de bromato de prata deram ao artista a possibilidade de recriar o mundo com base naquilo que ele é, portanto, de fornecer à beleza as armas mais agudas do verdadeiro. (*Ibid.*)

Depois da primeira frase do longo trecho de “Sobre uma arte ignorada” citado, cumpre indagar se a *mise en scène* será, então, a linguagem criada pelo homem para, por meio da arte, fundar para si mesmo um reino no interior da natureza, sem todavia almejar sobrepujá-la ou negar sua primordialidade. Será a *mise en scène* a união – tida por Goethe como a atitude mais elevada do artista – entre a experiência concreta e o conhecimento objetivo do mundo, entre o sensível e o inteligível do homem? É cedo ainda para chegar a tais conclusões, mas tenhamos em mente essa pergunta.

Mourlet retoma, em certa medida, a saga baziniana em que Rohmer já tinha se aventurado na série “Le celluloïd et le marbre”. O mote principal dessa aventura é a convicção de que o cinema inverte o caminho das outras artes, que iam do abstrato ao concreto, e tem diante dele o mundo – não uma ideia de mundo, mas o mundo em si. Nas artes

anteriores ao cinema, segundo Mourlet (*ibid.*), “o mundo cambiava sua forma contra sua verdade”, e a substância do artista não era o mundo, mas sua recriação por meio de outros materiais: ao fabricar sua própria matéria, a arte se afirmava como tal na justa medida em que dava provas de uma representação sem conexão ontológica com o mundo. Só o cinema permitirá ao artista “recriar o mundo *com base naquilo que ele é*” e, portanto, tornará o belo sinônimo de verdadeiro, conforme Jacques Serguine (1960, p. 40) salientará depois, exaustivamente, em “Education du spectateur”[22] e Rohmer repetirá em “Le goût de la beauté”.

Também no primeiro segmento de “Sobre uma arte ignorada”, não à toa intitulado “O cinema começa com o sonoro”, Mourlet retoma uma antiga discussão (àquela altura, já abandonada pela maioria dos críticos) sobre a transição do cinema silencioso para o sonoro. Ele adere à visão evolucionista de Bazin e qualifica a chegada do som como uma etapa natural no processo de amadurecimento do cinema. O som não seria apenas “uma implicação necessária das premissas visuais do cinema” como também “a linguagem metafórica das imagens mudas” corresponderia “à obrigação de falar na ausência do som, e não a uma finalidade interna”. Na era muda, a proliferação de metáforas visuais, recursos de montagem exclamativos, grafismos, trucagens etc. nada significa para Mourlet além de uma “deformação das aparências” que “traía a vocação original da câmera”. Expressionismo alemão, surrealismo e vanguardas dos anos 1920 não passariam do “último sobressalto de uma estética minada por sua contradição interna”. Serguine (1960, p. 40) dirá quase a mesma coisa: “Houve um tempo em que [o olhar da câmera] traía o próprio silêncio, não podendo apreender essas grandes fontes de harmonias e de conflitos que são as cores do mundo. Então, ele brutalizava o preto-e-branco, para suplantar sua enfermidade”. O expressionismo evocado por Serguine seria, portanto, uma arte enferma, que compensaria sua deficiência pela inflação de outra função. O cinema silencioso, está claro para ambos, é uma arte incompleta, e nisso reside a explicação dialética de todos os seus excessos.

O argumento de Mourlet repousa sobre um fato já discutido no início

deste livro: no cinema, a técnica não é apenas instrumento ou meio auxiliar, mas elemento estruturante. “Assim, uma arte cuja singularidade é estar fundada sobre a técnica no sentido mecânico da palavra se acha, por esse fato, suscetível de progresso, noção incompatível com a concepção tradicional da arte” (Mourlet 1959a, p. 25). O progresso da técnica, inexorável, determinaria automaticamente o que Bazin chamou de “evolução da linguagem cinematográfica”. O cinema mudo, dessa perspectiva, não é um paraíso perdido de “perfeição primitiva” que o som viria a aniquilar (como houve quem dissesse na época da passagem mudo-sonoro), mas justamente o contrário: uma arte que, à espera de uma técnica que lhe permita se afinar melhor aos sentidos humanos, dá sinais de “inacabamento e mal-estar”. O som seria a decorrência natural de uma arte que deveria se aproximar cada vez mais da percepção natural, rumo ao “cinema total”, cujo mito fora cantado por Bazin. “É preciso ousar dizer que o cinema começa com o sonoro”, diz Mourlet, “aquilo a que costumamos chamar as obras-primas do mudo são apenas as etapas de um desabrochamento” (*ibid*., p. 26).

Mourlet vê primitivismo e incompletude lá onde muitos enxergaram modernidade e vanguarda (cf. Rohmer 1989).[23] Ele encara o cinema mudo mais ou menos como Hegel encarava a arte egípcia: uma deformação simbólica que seria corrigida pela arte retilínea dos gregos (cf. Hegel 1964). A crítica de Mourlet ao cinema mudo, sua afirmação de que a própria natureza imediata do registro cinematográfico deflagraria a contradição interna de um cinema (o cinema da sobrecarga expressionista, das hipérboles surrealistas, dos experimentalismos etc.) que se esforçava na direção oposta à apreensão direta do real, assemelha-se à crítica de Hegel às artes pré-clássicas: a defeituosa exterioridade da significação, como conteúdo essencial, e da forma definida de sua representação se afirmariam com mais força ainda na arte analógica, na qual os dois lados, significação e representação, revelam-se completamente independentes um do outro e não estão aproximados senão pela invisível subjetividade analogizante. Segundo essa noção hegeliana, quanto mais analógica uma arte pré-clássica se mostra, mais ela acusa sua defasagem entre significação e representação e, portanto, mais acentuada é sua

desfiguração do mundo. Tal noção parece orientar o argumento de Mourlet (1959a, p. 26) de que "toda deformação da realidade com fins de expressão, condição das artes tradicionais, pelo fato de que ela chega ao espectador de cinema através da objetividade da câmera, revela-se como mentira". Para Mourlet, o caráter objetivo do "olhar impassível" da câmera dá ao cinema seu próprio detector de mentiras: se tomado "por um simples jogo de imagens suscetível de todas as combinações possíveis", esquecendo-se de que o ponto de partida dessas imagens é "um olhar sobre o mundo sensível", o cinema demonstra, em contragolpe, que não se pode trapacear com a câmera, e "o imenso poder de credibilidade da fotografia se volta contra si mesmo para denunciar a inverossimilhança, multiplicado pela aparência do verdadeiro. O que poderia ser poesia nas palavras, porque a linguagem está apta a refletir as combinações ilimitadas do espírito, é apenas trucagem nos limites do olhar" (*ibid*.). Aí já se entrevê que a figura do cineasta moderno (pós-Welles) como equivalente do romancista, municiado de uma *caméra-stylo*, não agradará Mourlet.

Ao aproximar a visão de Mourlet da hegeliana, não se pode negligenciar uma diferença fundamental de paradigmas: Hegel (1964), ao falar da transição das artes egípcia e grega, discorre sobre duas eras da humanidade, duas concepções do mundo se exprimindo por meios invariáveis, ao passo que Mourlet (1959a, p. 26), avaliando a transição do cinema mudo para o sonoro, encara "o mesmo homem, antes paralisado, mudo, atingindo perturbações visuais, depois em possessão de todas as suas faculdades". Na arte antiga, trata-se de duas civilizações diferentes que, de posse dos mesmos materiais, chegam a duas expressões artísticas também diferentes (a evolução, portanto, começa fora do domínio específico da arte); no cinema, trata-se de uma mesma civilização que, em contato com uma arte cujos materiais e cuja técnica se modificam substancialmente num dado momento, assiste a uma revolução no seio dessa arte que, antes limitada, agora se torna mais robusta (a evolução, aqui, começa no interior mesmo da matéria específica do cinema).

Passemos ao segundo segmento de "Sobre uma arte ignorada", que

Mourlet designa por meio da frase que dá título à primeira parte deste livro: “Tudo está na *mise en scène*”. É um segmento pequeno, de apenas um parágrafo, que reproduzo na íntegra:

> A cortina se abre. A noite se faz na sala. Um retângulo de luz vibra em sua presença diante de nós, e é logo invadido por gestos e sons. Nós estamos absorvidos por esse espaço e esse tempo irreais. Mais ou menos absorvidos. A energia misteriosa que sustenta com alegrias diversas [*bonheurs divers*] a enxurrada de sombra e de claridade e sua espuma de ruídos se chama *mise en scène*. É sobre ela que repousa nossa atenção, é ela que organiza um universo, que cobre uma tela; ela, e nenhuma outra. Como a correnteza das notas de uma peça musical. Como o escoamento das palavras de um poema. Como os acordos ou dissonâncias de cores de um quadro. A partir de um assunto, de uma história, de “temas”, e mesmo do último tratamento do roteiro, como a partir de um pretexto ou de um trampolim, eis o surgimento de um mundo do qual o mínimo que podemos exigir é que ele não torne vão o esforço que o fez nascer. A *mise en place* dos atores e dos objetos, seus deslocamentos no interior do quadro devem tudo exprimir, conforme vemos na perfeição suprema dos dois últimos filmes de Fritz Lang, *O tigre de Bengala* e *Sepulcro indiano*. (*Ibid*., p. 27)

A *mise en scène* é aí definida como um mistério, logo, é sobre ela que se deposita a atenção do espectador, é ela que “organiza um universo”. Tomando como *parti pris* um roteiro ou mesmo um pretexto qualquer, a *mise en scène* é a fonte de energia do filme, a semente gravitacional que atrai matéria para perto de si e dá origem ao cosmo. O *metteur en scène* é aquele capaz de compreender esse brotamento cósmico, essa ordem que está por trás do “surgimento de um mundo”. A resposta do espectador, por sua vez, é a fascinação: ele está lá, absorvido por “esse espaço e esse tempo irreais”. E isso se deve à *mise en scène*, pois é ela que cria o mundo da ficção, o volume da diegese, a materialidade do espaço; é ela que dispõe as figuras no quadro, relaciona a luz aos cenários e aos figurinos, dá movimento aos corpos, e é dela que o espectador lembra ao sair de um filme (pode ser uma roupa, uma atmosfera, um gesto…) (cf. Bordwell e Thompson 1986).[24]

Mourlet localiza a “perfeição suprema” da *mise en scène* – arte da *mise en place* e dos deslocamentos, relação espacial entre as figuras do drama e as arquiteturas dos cenários – no dístico indiano de Fritz Lang, cineasta sobre o qual escreverá um texto na edição seguinte dos *Cahiers*, em que levará adiante sua teoria da fascinação:

> Que pode ser um filme, senão um necessário e implacável escoamento de imagens

> em que a consciência fascinada se apaga, se esquece, para se reencontrar no mais íntimo do ser? (…) Trata-se, como em toda obra de arte, de impor certa forma do mundo com o máximo de intensidade, de maneira a paralisar o reflexo crítico pela evidência da revelação. (…) A eliminação do acaso e a dominação constante das formas por uma arquitetura em que todas as partes se respondem e se provocam atingirão uma fascinação ou impossibilidade para o espectador de se arrancar à ordem do espetáculo. (Mourlet 1959b, pp. 19-20)

Nos filmes de Fritz Lang, a consciência espectatorial se torna receptáculo passivo de uma espécie de liturgia. As imagens criam um mundo tão coeso e se encontram articuladas numa arquitetura de tamanha beleza, que o reflexo crítico é paralisado pela "evidência da revelação"; o espectador se vê impossibilitado de escapar à sua absorção diegética pelo espetáculo:

> A absorção da consciência pelo espetáculo se nomeia fascinação: impossibilidade de se arrancar das imagens, movimento imperceptível rumo à tela de todo o ser tensionado, abolição de si nas maravilhas de um universo onde até mesmo morrer se situa no extremo do desejo. Provocar essa tensão rumo à tela aparece como o projeto fundamental do cineasta. Em decorrência, o movimento, domínio específico de nossa arte, deve se adensar de um jogo ou se encher de uma graça tais que ele impeça a irrupção da consciência crítica no encadeamento dos atos filmados. (…) Assim, em certas circunstâncias excepcionais da vida, ficamos fora de nós mesmos, como estrangeiros a nossa ação, inteiramente requisitados pelo exterior. (Mourlet 1959a, p. 31)

Ao enaltecer essa consciência preenchida pelo espetáculo, apaziguada em suas contradições, dissolvida na ficção, extasiada, Mourlet está defendendo um drama que é a "antítese do distanciamento brechtiano, que arruína o poder do espetáculo para restaurar o vazio no coração do espectador" (*ibid*., p. 28). O sentido do drama, para Mourlet, deve ser o que está expresso na seguinte passagem de "Sobre uma arte ignorada":

> Apertado por um nó de angústia e de exaltação, o ser é revelado a si mesmo, projetado fora de si, rumo a um eu mais autêntico, cuja paixão o preenche, justifica, sequestra, em uma vertigem na qual ele se reconquista em sua totalidade. A contradição levada ao ponto extremo se resolve em sua tomada de consciência e sua contemplação, que a alça ao sagrado de uma necessidade, portanto, de uma aquiescência, de um equilíbrio, de uma paz. É toda a vocação do trágico na arte. O afrontamento, a "crise", visa a uma torção do ser sobre si mesmo, na qual, tendo sido percorrido o círculo completo, o ser se reencontra no início em sua nudez luminosa e apaziguada. (*Ibid*., p. 28)

O que Mourlet descreve nessa passagem é o disciplinamento dos impulsos subjetivos, conforme posto em prática, por exemplo, nas tragédias de Racine (referência importantíssima para Mourlet): paixões veementes e dissonâncias barrocas (a ideia de uma "torção do ser sobre si mesmo") domadas por uma forma clássica. Ao falar do drama como "afrontamento" que permite ao ser "se reencontrar no início em sua nudez luminosa e apaziguadora", ele comenta o efeito moral da arte, conhecido desde o elogio da tragédia em Aristóteles: enobrecer o homem, purgando-o da carga de paixões que ele acumula na vida social e não consegue descarregar. Obras criadas "para o prazer e o ensinamento dos homens", algo que no classicismo corresponde à "vontade de fazer a obra atingir o ponto de reconciliação de seus termos fragmentados: o homem, o mundo" (Mourlet 2008).

Os grandes artistas, na acepção de Mourlet (1959a, p. 28), "propõem do homem uma imagem incandescente que nos projeta para fora de nossa banalidade cotidiana em um universo onde a alma se dilata, se rasga e ganha a medida de seus possíveis". A arte, para Mourlet, não é "um reflexo passivo da realidade integral", uma vez que nasce precisamente da "necessidade de reformá-la, de se reconciliar com ela". Que o cinema seja uma apreensão a mais concreta possível do real não significa que ele deva abdicar de ordená-lo ou de buscar nele o elemento extraordinário. Se, por um lado, o cinema não deve abraçar "a mentira, a trucagem e os artifícios de estetas", por outro, tampouco deve se limitar "a restituir as aparências incontroladas"; ele precisa ser, ao mesmo tempo, "o documentário e a feeria, tratando-se da beleza imposta pela evidência do olho irrecusável" (*ibid.*, p. 29). Ele não deve estagnar na contemplação de uma realidade assignificante e opaca, mas, sim, encontrar nela a força do desvelamento e da emoção. Ao se ater à superfície dos fenômenos, o cinema – por um duplo movimento de restituição e descortinamento da epiderme do real – fixa os supremos momentos desses fenômenos superficiais, na medida em que consegue reconhecer neles "o ápice da beleza, a dignidade do significado, a altura da paixão" (Goethe 2008, p. 151). Como diz Paul Valéry (1998), o artista (ou o "homem universal") começa por contemplar simplesmente, mas logo se impregna de espetáculos, retorna à emoção

produzida pela menor coisa real.

Numa nota de rodapé de “Sobre uma arte ignorada”, Mourlet (Mourlet 1959a, p. 28) afirma: “O cinema cristaliza e realiza toda a vontade de verdade difusa nas outras artes, ele é, nesse sentido, seu epítome. Mas ele se torna sua derrisão, caso estacione nesse degrau e fabrique, por exemplo, ‘reportagem vivida’”. Daí toda a recusa de Mourlet em relação ao neorrealismo, que ele considera um projeto contraditório: um cinema que quer oferecer “o que a rua nos oferece com o mérito de ser real”, portanto, um cinema sem propósito ou razão de ser. O modo de encarar a realidade no cinema, segundo Mourlet, não pode se calcar “nem em sua proliferação casual e banal nem em um direcionamento rumo ao impossível ou ao falso”, mas numa “seleção das aparências” que vise o equilíbrio entre o cotidiano e o excepcional:

> Porquanto o cinema é um olhar e um ouvido mediadores entre o espectador e as aparências; porquanto a organização das aparências e sua apreensão mais eficaz constituem a *mise en scène*, como esta será em si beleza, isto é, exorcismo de malefícios e canto? A resposta é: pela seleção das aparências, a narrativa sobre um retângulo branco de certos movimentos privilegiados do universo. Dito de outro modo, sobretudo naquilo que elas têm de mais íntimo, as ações e reações de um homem em um cenário. (…) O ponto de chegada do cinema, atingido em raros instantes pelos grandes dentre os grandes – Losey, Lang, Preminger e Cottafavi –, consiste em despir o espectador de toda distância consciente para precipitá-lo em um estado de hipnose mantido por um encantamento de gestos, de olhares, de ínfimos movimentos do rosto e do corpo, de inflexões vocais, no seio de um universo de objetos radiantes, injuriantes ou benéficos, onde alguém se perde para se reencontrar engrandecido, lúcido e apaziguado. (*Ibid*., pp. 29-30)

A *mise en scène* não é o suporte privilegiado de operações excessivamente intelectuais, não se presta à retórica ou às práticas puramente discursivas. Ela diz respeito às ações e reações de um ator em um cenário – Rivette já havia dito algo muito próximo disso em “Génie de Howard Hawks”, texto em que a ideia de fascinação passava por descrições semelhantes a esse “encantamento de gestos, de olhares”, a essas ações corpóreas que, ao provocar reações do espaço, engendram uma “seleção das aparências” correspondente à narrativa de “certos movimentos privilegiados do universo”. Na evidência desses movimentos, porquanto eles representam a “organização das aparências e

sua seleção mais eficaz", reside a *mise en scène*. Mas Mourlet não vê isso em Hawks (que ele considera, por incrível que pareça, muito bruto e pouco encenado), e sim na lista de quatro cineastas apontados como os "grandes dentre os grandes": Losey, Lang, Preminger e Cottafavi (este último seria mais tarde substituído por Walsh na já citada "quadra de ases" dos mac-mahonistas). Na mais eficaz seleção das aparências, de que esses quatro cineastas são capazes, Mourlet vê algo como "a força de reconhecer na extensão do mundo uma quantidade extraordinária de coisas distintas e de arranjá-las de mil maneiras" (Valéry 1998).

As mil maneiras desse arranjo, contudo, não podem perder de vista uma regra essencial: a transparência. Mourlet tem verdadeira ojeriza aos procedimentos de montagem intelectual ou de atrações, que rompem a lógica dramática da cena para impor "a intervenção exterior e brutal de uma vontade que se superpõe ao olhar da câmera e este, de transparente, puramente mediador que deveria ser, se opacifica, se embaralha, até restabelecer entre o espectador e o espetáculo a distância que se propunha a abolir" (Mourlet 1959a, p. 32). A montagem com fins expressivos trai a fascinação e frustra a maior meta do cinema. A montagem deve consistir em "tornar os cortes efetuados na massa informe do real tão invisíveis quanto for possível":

> A única montagem (ou decupagem, se consideramos a operação em sua origem) adequada ao modo de apreensão cinematográfica da realidade é aquela que adere justo à identidade completa, ao desenvolvimento de uma série dramática dada, por seleção e justaposição de planos essenciais, como um olhar que iria sempre direto ao que importa na marcha de um evento. Assim, o espectador não é posto em face de vários espetáculos ao mesmo tempo ou de uma análise do espetáculo por um olho absurdo que transgride as leis da atenção, situações que o distanciam brutalmente do espetáculo ao defini-lo por contradição com este último; ele está *diante* do espetáculo, *diante* do mundo, o mais próximo do mundo, graças à docilidade, à ductilidade de um olhar que o seu desposa de tal modo que o esquece. (*Ibid*.)

As noções de cenicidade (um respeito à integridade dramática e espaço-temporal da cena, em oposição à sua fragmentação) e de expressividade imediata (sem meios, a não ser os mais naturais) são cruciais nesse trecho. Mourlet admira realizadores que investem o principal de sua energia e de sua inteligência na manutenção da unidade dramática da ação e condena procedimentos analíticos que contribuam

para uma desagregação da ficção, logo, do mundo. Ele defende uma "estética da centralização, da imediatidade" (Aumont), que não ousa deturpar da cena seu essencial; um olhar que vai "sempre ao que importa na marcha de um evento", e que, portanto, responde ao que se põe como providência imediata da decupagem. Colocar o espectador "*diante* do espetáculo, *diante* do mundo" implica uma frontalidade, uma incontornabilidade do que não pode escapar ao olhar nem à ficção. Essa noção é reforçada num breve texto de introdução à obra de Raoul Walsh (Mourlet 1987, p. 222):

> [O método] é simples; ainda assim, é preciso a ele se ater. Não mostrar de uma cadeia de eventos senão o indispensável a seu desenvolvimento e sua compreensão; mostrá-lo da forma mais direta; sempre permanecer ligado ao centro. Construir, em outros termos, uma arquitetura cuja beleza global nasce da exatidão do papel atribuído a suas partes.

O olhar adequado ao modo de apreensão cinematográfica do real é "um olhar clássico ao extremo, ou seja, exato, motivado, equilibrado, uma transparência perfeita através da qual a expressão nua encontra sua mais eficaz intensidade" (Mourlet 1959a, p. 32). "Fazer-se completa transparência, olhar puro, poroso aos fenômenos, é a sabedoria do classicismo e o segredo de uma juventude inalterada" (Mourlet 1987, p. 222). Como fica claro nessas declarações, o que está no centro não apenas da definição mourletiana de *mise en scène* como de toda a conformação do pensamento crítico impulsionado por seus textos é uma certa noção de beleza inspirada em heranças classicistas.

Como apontamos no início da análise de "Sobre uma arte ignorada", o sistema hegeliano das artes é bastante presente na argumentação de Mourlet, embora não se faça nenhuma menção explícita a ele. Aumont (2008a, p. 34) explica que esse modelo hegeliano – popularizado na França por André Malraux – já estava naturalizado na mentalidade crítica dos anos 1950. A realização histórica do ideal clássico, que Hegel buscava na Grécia antiga, Mourlet – e, na verdade, toda uma "escola" da crítica francesa da sua geração – encontrará na "era de ouro" do cinema dos estúdios, que aparece como "uma espécie de equivalente da tragédia clássica, com suas regras e sua arte poética" (*ibid.*, p. 35).

> Grandes estetas de épocas passadas, como Éric Rohmer e Michel Mourlet, defenderão seriamente a ideia, não apenas de que pode existir um classicismo cinematográfico *de mesma natureza que o das outras artes*, mas de que, não tendo ainda o cinema atingido seu apogeu, ele tem seu classicismo diante de si. Rohmer tirará daí a conclusão de que o cinema é superior a todas as outras artes que, tendo ultrapassado essa idade clássica há muito tempo, começaram sua fase de declínio (“moderno” ou não). (*Ibid*., p. 34)

A arte clássica, nesse modelo aí incorporado, é aquela em que a união da significação e de sua manifestação exterior é imediata: forma e consciência estão à mesma altura. O artista clássico “sabe o que quer e pode o que quer” (Hegel), tem uma ideia perfeitamente clara do conteúdo substancial que deseja tornar perceptível e possui o poder técnico que sua realização exige. Ele encontra sua matéria nas crenças populares, nos eventos de que é testemunha e naqueles que as lendas consignam e que a tradição transmite. Na arte romântica, o mundo espiritual estará destacado do sensível, ocasionando uma hipertrofia da subjetividade. A arte clássica, ao contrário, busca a presença e união do absoluto no sensível e fenomênico.

Para Aumont, a adoção do sistema hegeliano acusaria uma “defasagem” no pensamento de Mourlet, que pregaria uma espécie de classicismo romântico (um oximoro) no momento em que o cinema se punha a esquecer o classicismo e a retrabalhar intensamente as concepções da arte e do artista legadas pelo romantismo, das quais a exaltação da expressão individual do autor seria só a ponta do *iceberg*. [25]

O mais interessante a se explorar nessa ideia de um “classicismo romântico” é o fato de que, conforme explicado no primeiro capítulo, a emergência do *metteur en scène* no teatro oitocentista esteve diretamente associada à superação do generalismo da cena classicista em nome da individualidade romântica que, solicitando para cada peça uma abordagem sempre diferenciada da cena, impôs a necessidade de uma instância criativa encarregada de enformar e organizar os espetáculos. A *mise en scène* viria, entre outras coisas, para conciliar a dramaturgia do texto e do ator com as novas demandas cenográficas e visuais da cena. Mourlet, ao teorizar sobre a *mise en scène* de seus cineastas prediletos,

fala da apreensão de um mundo que não é um cenário restrito àquele filme, mas que é *o* mundo. A verdadeira *mise en scène*, para ele, está vinculada à sabedoria de alguns poucos cineastas, de um círculo seleto, no qual se partilha o segredo da beleza e a clareza para exprimi-la. Essa sabedoria, embora se alimente de sensibilidades individuais que dão ao filme um caráter singular, só pode ser expressa como *mise en scène* se regida por constantes cósmicas ("sempre permanecer ligado ao centro", por exemplo). O classicismo romântico mourletiano, se é que essa é a melhor forma de classificá-lo, está na teorização de um cinema em que a perfeição da *mise en scène* é atingida pela sutil harmonia entre a compreensão de uma ordem do cosmo e a liberdade subjetiva que leva a domínios desconhecidos.

O *metteur en scène* verdadeiro, para Mourlet, é aquele que segue reflexivamente um método, mas que não descarta a fenomenalidade do olhar e a intuição do momento, que nada mais são que um respeito pelo real, uma crença de que há algo nele de essencialmente brutal e imprevisto. A *mise en scène* não é nem um realismo passivo nem uma folia da ação interventora do homem sobre o mundo; é um acesso à *presença* das coisas, ao "sentimento do ser".[26] Tal presença corresponde aos momentos em que a revelação sensível e a consciência do ato representacional se encostam, em que a aferência do mundo e a do homem se encaixam, em que o artista e seu objeto "se associam no amor" (como diria Goethe); momentos privilegiados em que "uma ação se torna presença da ação, em que um movimento realiza a revelação de uma presença" (*ibid*., p. 100).

Há uma dimensão lírica na *mise en scène* enaltecida por Mourlet que pode ser traduzida, por exemplo, como uma forma particular de olhar "a cidade, as árvores ou o mar". Num nível primordial, a *mise en scène* é a ação conjunta de um olhar sobre o mundo e de uma inteligência que organiza a cena. Uma racionalidade muito ambiciosa afugentaria, em parte, a imediatidade do olhar, enfraquecendo-o; mas a consciência também não pode se calar por trás de uma apreensão puramente sensória. O objeto do olhar e da inteligência que constroem a *mise en scène* é a

“presença corporal dos atores em um cenário”, assim como os sentimentos que a narrativa desvela – é o mundo, ou melhor, os aspectos do mundo que se provam capazes de agir imediatamente sobre nossas sensibilidades. A *mise en scène,* segundo Mourlet, é tão-somente a forma (ou o “princípio de formação”, como prefere Aumont [*ibid*., pp. 83-85]) pela qual se garante, num filme, a presença direta do mundo.

Quando diz que DeMille é superior a Hitchcock, Mourlet critica “os ângulos insólitos, os enquadramentos bizarros, os movimentos de câmera gratuitos” do diretor de *Um corpo que cai*, que desfiguram o mundo e se contrapõem a “essa franqueza, essa lealdade sobre o corpo do ator que é o único segredo da *mise en scène*” (Mourlet 1959a, p. 32). Surge, aqui, a outra regra indispensável, a da “preeminência do ator”:

> Para bem compreender, basta se referir ao recente *Um corpo que cai* [*Vertigo*] de Hitchcock, ou ainda a um certo plano de *O homem errado* [*The wrong man*, 1956], como exemplos do que não se deve fazer. O redemoinho da câmera em torno do rosto de Henry Fonda para exprimir sua angústia ou as colorações sucessivas de James Stewart em meio ao pesadelo da vertigem procedem da mesma impotência diante do ator, ao suplantar uma incapacidade de revelar suas virtualidades passionais – do interior – por uma crispação de tudo aquilo que não é o ator, de tudo aquilo que está fora dele, da mesma forma que os escritores medíocres forçam o estilo e brutalizam as palavras para tentar fazer o leitor sentir o que eles não sentem. (*Ibid*., pp. 32-33)

Nesse trecho, Mourlet claramente ecoa uma passagem do texto de Merleau-Ponty, “O cinema e a nova psicologia” (1983, pp. 115-116):[27]

> [O cinema] não nos proporciona os *pensamentos* do homem, como o fez o romance durante muito tempo; dá-nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos. Se o cinema deseja nos mostrar uma personagem tomada de vertigem, não deve tentar conferir a visão interior da vertigem (…) Sentiremos isso bem melhor apreciando exteriormente, contemplando esse corpo desequilibrado a se contorcer sobre um penhasco, ou esse andar vacilante, tentando adaptar-se na desorientação do espaço. Para o cinema, como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio traduzem comportamento.

O princípio de Merleau-Ponty, que Mourlet em parte retomará, é o de que o cinema anula a separação interior/exterior, vida psíquica/vida motora: a arte de inventar ficções no cinema coincide com o puro registro

das aparências exteriores. “O sentido de uma fita está incorporado a seu ritmo, assim como o sentido de um gesto vem, nele, imediatamente legível” (*ibid.*, p. 115). Por conseguinte, a câmera não tem motivo para fazer uma pirueta no intuito de exprimir uma vertigem. Ela deve, antes, “decifrar tacitamente o mundo e os homens”, “coexistir com eles”. Não tentar emular a interioridade por intermédio de artifícios de estilo, mas perscrutar os sentimentos interiores pela observação exterior. A verdade de uma cena está no ator e não no movimento de câmera.

Num famoso trecho de “Sobre uma arte ignorada”,[28] Michel Mourlet (1959a, p. 34) discorre sobre a relação da câmera com os corpos por ela filmados:

> Porque o cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo em acordo com nossos desejos, ele nos dará rostos, corpos radiantes ou feridos, mas sempre belos, dessa glória ou desse fracasso testemunhados por uma mesma nobreza original, de uma raça eleita que, com embriaguez, reconhecemos nossa, último avanço da vida rumo a deus. Não, como em Rossellini, a aproximação tateante da criatura rumo a um criador, tema exterior à *mise en scène*, mas o homem tornado deus *na mise en scène*, pela revelação de seus poderes, abertura brusca na superfície das coisas que nos arrebata. Hino à glória dos corpos, o cinema reconhece o erotismo como sua motivação suprema. Queremos dizer com isso que o cinema não escolheu o erotismo dentre outras vias possíveis, mas que, estando dada sua dupla condição de arte e de olhar sobre a carne, ele estava destinado ao erotismo como reconciliação do homem com sua carne.

A *mise en scène* defendida por Mourlet não é um movimento rumo ao criador ou rumo à compreensão de um para-além que preside o mundo dos corpos, como era em Rossellini segundo Rivette e Rohmer. Essa dimensão erótica do cinema, sua condição de olhar sobre a carne, vinha associada em Rossellini ao próprio catolicismo do cineasta: “Nosso corpo também participa do mistério divino, à imagem daquele do Cristo; há nesse culto, que faz da presença carnal um do seus dogmas, um sentido concreto, pesado, quase sensual, da matéria e da carne” (Rivette 1955a, p. 22). Mas, na visão de Mourlet – e nisso já reside sua crítica a Rossellini –, o homem deve ser o único deus da *mise en scène*: é ele o herói, cujos gestos e movimentos determinam as coordenadas do espaço. Conforme notou Alain Bergala, esse é um aspecto em que Mourlet avança em relação aos *Cahiers* da época: o herói, mola mestra da *mise en scène*, é

indissociável do ator que o encarna, cuja escolha, portanto, é capital. Mourlet (1959a, p. 35) dirá que “cada *metteur en scène* tem seus atores preferidos, como cada escritor é apegado a certos seres da linguagem mais que a outros, como cada pintor é atraído por uma cor”. “A especificidade do cinema, para Mourlet, consiste em sua capacidade de apreender, captar, registrar as modificações do espaço efetuadas pelo herói, o herói-ator que reina sobre o espaço que o circunda, e não por uma virtuosidade ou enunciação arbitrária do cineasta” (Bergala 2003, p. 283). Nenhuma servidão pode prender esse herói a seu criador, o “herói mourletiano se desloca em um espaço aberto, que ele orienta seguindo sua soberana vontade, ele é seu próprio deus”, e o cineasta deve dar “a ilusão de submeter sua decupagem, do modo mais invisível possível, a essa liberdade sem entrave de sua criatura” (*ibid.*). O mundo é uma solicitação permanente, que a *mise en scène* capta de um eixo definido: o corpo do herói-ator solicitado. É ele que escalona a decupagem e estabelece os ângulos (“toda a energia do fluido misterioso que é a encenação passa pelo corpo do ator” – Aumont 2008b, p. 85). Por isso, um Hitchcock, para quem “o melhor ator de cinema é aquele que sabe melhor não fazer nada”, deixando que a câmera construa todos os efeitos, ou um Bresson, para quem os atores são “modelos”, estarão excluídos do sistema mourletiano.

Eisenstein, por tratar os atores como meros componentes gráficos do plano e fazer do cinema uma arte por demais analítica, na qual prevalecem a descontinuidade e o fragmento, também será criticado. Tanto para Eisenstein como para Hitchcock, o cinema não tem cena, mas espectadores sentados numa sala diante de uma tela, na qual aparece a imagem de um mundo essencialmente mental. Encenar, para eles, é um processo de decomposição intelectual, ideal, que divide a ação em pequenos fragmentos, depois tratados um por um – sua unidade é alcançada pelos meios mais abstratos (Aumont 2008b, pp. 142-143). Assim, as encenações hitchcockiana e eisensteiniana são uma construção imaginária que tem de encontrar correspondência no mundo sensível e na realização prática, mas que nunca os reflete, senão pelo filtro de um olhar subjetivo (ou pela “convulsão de um olhar” – Mourlet 1959a, p. 34), afastando-se da observação exata, das iluminações do real, abdicando de

ser uma “arte feita na unidade bruta e na espessura do mundo” (Valéry 1998), características imprescindíveis para Mourlet. Sua definição de *mise en scène* é tão determinante naquilo que afirma quanto naquilo que nega: a lista de seus cineastas detestados é tão reveladora quanto a de seus prediletos. De Welles, ele será ainda mais detrator, e dirá que seu “modernismo agressivo” e sua “originalidade gratuita recobrem um expressionismo velho de um quarto de século”, uma “galeria de monstros pitorescos, barroca se o barroco se define por uma abundância ornamental do signo sufocando a significação” (*ibid*., p. 33). Está claro que o “golpe de estado wellesiano” louvado por Rivette é inteiramente desaprovado por Mourlet. À narrativa virtuosa de *Cidadão Kane*, a todo o sistema retórico construído pela montagem, à abundância de recursos expressivos (angulações inusitadas, movimentos de câmera mirabolantes, “contra-*plongées* sistemáticos e inúteis”), ele preferiria uma narrativa que fosse a estrutura estável sobre a qual a *mise en scène* se desenvolveria em vista tão-somente do necessário.

Ora, se o horizonte estético de Mourlet é o classicismo, consequentemente ele combaterá essa noção romântica do superautor, cuja consciência – inflada – se eleva acima da forma. O conceito de *mise en scène* que Mourlet desenvolve, como tradução de uma essência e de um absoluto, acaba servindo de emblema para uma recusa das arbitrariedades autorais de certos realizadores. Uma *mise en scène* em que a *mise* predomine sobre a *scène* estará automaticamente se distanciando de suas premissas. Em primeiro lugar, devem estar a cena e o drama (o que nesse caso equivale a dizer o mundo), e não o universo particular do autor nem seus superpoderes. Mourlet não quer uma arte que sabe transformar o chumbo em ouro, mas uma arte que é pura contemplação do ouro.[29] Seu texto sobre a primeira fase da carreira de Losey, “Beleza do conhecimento”, é bastante esclarecedor a esse respeito:

> A maioria dos realizadores projeta sobre o mundo o seu sistema, a vagueza de seu olhar, a distorção de sua inteligência. Uma obra nula é antes uma obra falsa, um espelho que deforma. (…) Ora, Losey é o realizador cujo espelho é de uma água tão pura que se faz esquecer para que somente a realidade, em seus filmes, se desvele diante de nós. Olhos desavisados, unicamente sensíveis às provocações de ordem wellesiana, podem confundir essa nudez do verdadeiro com a destituição da maioria.

(Mourlet 1960, p. 35)

A limpidez da estética de Losey, a "nudez" de seu olhar (sobre a qual Pierre Rissient, no mesmo número da *Cahiers*, discorrerá muito bem)[30] corresponde a "uma inteligência que se deixa investir pela ordem das coisas", em vez de tentar dobrar essa ordem a um desejo ou a uma distorção imaginativa. A razão não é uma luz projetada nas coisas pelo espírito do homem, mas algo que já se encontra nas coisas e que o homem precisa deixar "vir por si mesmo" (essa fenomenologia do estar-aí também se achava presente para Rivette e Rohmer, só que, ao menos no caso de Rossellini, acrescentada de um "desenho do criador"). Losey, segundo Mourlet, é o único realizador "que sabe impor constantemente a presença do mundo, o peso do ambiente sobre o centro da cena, pela utilização dos ruídos, das luzes, pela identificação do cenário ao drama e do drama ao cenário. O núcleo do drama se assemelha então ao coração ardente de um sol cujos raios se prolongam e vibram indefinidamente no espaço" (Mourlet 1960, p. 35). Drama e espaço precisam coincidir, ter a mesma identidade. De acordo com essa lógica, os cenários de Losey jamais trazem marcas de enunciação gratuitas, pois são absolutamente indissociáveis de sua atividade como suporte natural do drama. Losey não estiliza o espaço; seu interesse se direciona ao mundo e não aos artifícios da inteligência; ele rejeita toda "sensibilidade caricatural" para guardar do mundo sua imagem mais límpida, mais exata, mais "honesta", menos adulterada:

> Dessa perspectiva, Hitchcock tem um estilo e Losey, não. A noção de estilo recobre, por conseguinte, um direcionamento do verdadeiro: Hitchcock, Welles, Eisenstein *inventam* formas, certamente, mas essa constatação não é a mais severa das críticas? O artista não inventa, ele descobre (…). A história da arte é, em grande parte, a história das doenças do espírito. Pouquíssimos artistas seguiram a estrada retilínea do olhar puro. O olhar puro (…) se chama também inteligência, porque, conforme veremos, a inteligência e a beleza não se separam. (*Ibid*.)

Mourlet vai sempre preferir o olhar puro sobre as coisas aos "estados patológicos" da imaginação. Nem que isso subtraia ao artista o estilo, ou pelo menos aquilo que se costuma qualificar como estilo. O verdadeiro artista não é o que inventa formas, mas o que descobre, suscita "clarões sucessivos", retira parcialmente a casca que protege a realidade e nos abre

a via do conhecimento, permitindo ver a polpa do mundo (sua beleza) por alguns instantes, mesmo que ela permaneça recoberta (estamos tocando, ainda que de leve, as noções heideggerianas de presença e fenômeno; cf. Heidegger 2005). “O mundo aparece em seu frescor brutal – mas a inteligência é adulta e não se rompe sob o choque (…). A *mise en scène* de Losey, como a escrita de Valéry, é a cada segundo um ato de conhecimento, o olhar de um olho virgem e a conquista de um espírito desprevenido” (Mourlet 1960, pp. 36-37). A arte, para Mourlet, é a “religião da lucidez”, e essa religião estabelece como dogma inaugural a necessidade de se ater às evidências do mundo, para daí extrair toda forma de conhecimento (incluindo a razão em seu estágio mais elevado). “Passou o tempo de buscar o segredo do mundo. Através do furor e da tragédia, assim como nas alegrias mais fervorosas, é questão de nada mais que aprender a viver” (*ibid.*, p. 38).

Em “Beleza do conhecimento”, Mourlet nos faz pensar no sentido último do classicismo em Goethe: oriente-se pelo mundo real e procure expressá-lo, pois era isso que os antigos também faziam, já que viviam. Nasce daí uma crítica ao artista que, em vez de se ater ao objeto, derrama-se em subjetividade. Para Goethe, é preciso ser capaz de lutar contra a própria tendência a se exercitar no que é imediatamente estranho – os modernos são o oposto dos antigos, justamente porque têm a doença da subjetividade: “Clássico é o que é são, romântico, o que é doente”, dizia Goethe. Quando Mourlet separa um Losey clássico de um Losey moderno, está “diagnosticando”, em dois momentos diferentes de uma mesma filmografia, respectivamente um artista são e um artista doente. No texto em que faz essa separação, “Joseph Losey face ao público”,[31] Mourlet, até com certo didatismo, expõe sua visão sobre a transição clássico-moderno. Losey seria exemplar para tal demonstração, pois sua obra faz essa transição – mesmo que de modo não exatamente esquemático (o esquema serve apenas para representar o “esboço geral do problema”) –, permitindo que se veja com mais clareza os motivos que levam à decadência de um ciclo e à instauração de outro.

Há dois comportamentos diante da decadência: aceitá-la ou recusá-la.

Aceitar é “se refugiar no desprezo ou na agressão”, embarcar no caos e ser seu registrador complacente. A outra atitude já seria mais nobre:

> Recusar-se a conformar e a integrar sua criação à decomposição que os rodeia é próprio dos cineastas que, menos atingidos pelo envelhecimento de sua coletividade, desejarão salvá-la mais do que traí-la. Distanciados de todo romantismo e em particular do culto exacerbado ao individual na arte, eles conservam junto ao público uma atitude clássica de respeito. (…) Aspiram menos a cuspir no rosto do espectador do que a lhe trazer a beleza, o ensinamento, o apaziguamento, o divertimento que têm missão e vocação de fazer brotar do deserto. (Mourlet 1987, p. 165)

O culto ao autor é novamente tido como indesejável e, no momento em que Mourlet escreve esse texto (final dos anos 1960), responde pela maior parcela da receita da crítica.[32] Na sua primeira fase, até fins dos anos 1950, Losey teria sido um quase demiurgo e se comunicado com todos os públicos: “Que uma obra não seja recebida da mesma forma por todos os homens, é a evidência. Mas há numa obra realmente grande bastante clareza, emoção e universalidade para concernir a todos os homens. É a lição do classicismo americano de um Losey (*O menino dos cabelos verdes*, *The lawless*)” (Mourlet 2008, pp. 167-168). A partir de um dado momento, ele abandonaria esse universalismo em razão, dentre outras coisas, do contato com certo círculo de intelectuais europeus:

> Não que ele desvie do público para buscar somente os aplausos dos colegas. Seus filmes não param de trazer a marca de uma firme vontade de comunicação. A “história”, elemento de base, esqueleto indispensável para segurar as carnes, é neles contada da forma mais explícita e mais direta. Losey não busca nem a falsa ambiguidade nem embaralhar as pistas para desconcertar o espectador por artifícios da forma. Com raras exceções, se o espectador é desconcertado, será por aquilo que o filme mostra, não pela maneira como ele mostra. Em termos mais abruptos, tendo alguma coisa a fazer e a mostrar, Losey não é impelido a adulterar a matéria para dela se fazer valer. (Mourlet 1987, p. 168)

No exílio europeu, Losey teria abandonado a franqueza e a simplicidade de sua fase americana para se entregar a uma forma mais sinuosa, encurvada, “enriquecida de preciosidade”, nutrida por roteiros com singularidades demais e generalidades de menos, o que contradiz o propósito da arte clássica, que não é diferenciar e individualizar, mas chegar ao geral e ao típico, fixar o universalmente humano com clareza e regularidade: “Isso não significa que o caráter excepcional de uma situação ou de uma personagem lhes tire obrigatoriamente seu poder de

exemplo e de generalidade. Ao contrário, muito melhor que a banalidade cotidiana, o excepcional pode atingir a amplitude, a profundidade, a grandeza que esperamos de uma obra para que ela nos toque o coração e o espírito" (*ibid.*, p. 166). Mourlet já tratava desse assunto em "Sobre uma arte ignorada": não interessam nem a banalidade extrema nem o excessivamente singular, mas um equilíbrio que permita prospectar, no mundo de todos os dias, o extraordinário e grandioso. No que diz respeito ao drama, é como se Mourlet visasse sempre ao reino sereno do classicismo, porém intensificado pelo herói visceral do romantismo.

Cabe aqui uma breve análise da torção interna da obra de Losey a que Mourlet se refere quando fala do "período europeu" do cineasta. É entre 1954 e 1959, começando com *The sleeping tiger* (1954) e continuando – de modo variável – com *A sombra da forca*, *Por amor também se mata* (*The gypsy and the gentleman*, 1958) e *Blind date* (1959), que ocorre uma primeira investida barroca na obra de Losey, condensada depois em *Eva* (1962) e *O criado* (*The servant*, 1963). A mudança crucial de que estamos falando reside não só na decupagem e na preparação dos cenários, mas também na iluminação, nos diálogos, nos atores, em suma, na compleição geral dos filmes. Tudo começa na concepção das ideias de base, ou seja, na maneira de trabalhar a disposição dos materiais para que eles recebam a forma com uma margem de erro reduzida. O estilo visual dos filmes, sobretudo desde a parceria com Richard MacDonald (que tem início tão logo Losey se instala na Inglaterra), vai ser concebido numa etapa de *pré-designing*: lido o roteiro, Losey e MacDonald conversam sobre a história e começam a pôr em desenhos – portanto, em uma linguagem já propriamente visual – aquilo que pretendem executar nos cenários e nas locações. Questão de método.

Losey não irá adulterar a matéria, não irá desrespeitá-la, mas o caminho entre ela e a forma deixará de ser retilíneo. Antes, o mundo e a forma escolhida para representá-lo tinham o mesmo tamanho. Agora, é como se Losey estivesse tentando fazer esse mundo passar, todo ele, por uma serpentina. O conteúdo é grande demais e obriga o continente a multiplicar seus efeitos de vertigem e de dobra. Disso resulta uma

dramatização torrencial, uma intensidade da forma completamente diferente daquela serenidade que existia em *O menino dos cabelos verdes* (*The boy with green hair*, 1948), primeiro longa de Losey, sobre o qual Mourlet havia dito que se tratava do "equivalente exato da música de Bach, uma contemplação bem-aventurada da simplicidade, o mais belo filme de toda a história do cinema (…) uma espécie de graça no movimento da *mise en scène*, ao mesmo tempo muito evidente e muito secreta, que torna o filme impossível de ser descrito" (Mourlet 1959c, p. 41).

O momento-chave da carreira de Losey, que leva Mourlet a escrever "Joseph Losey face ao público", é quando o cineasta decide abraçar os dois polos da dualidade:

> Ele assume o risco de agradar e de desagradar ao mesmo tempo, levando ao coração da corrupção (corrupção, sobretudo, da verdade) um fino escalpelo de ouro cujo brilho, elegância e precisão se misturam estreitamente ao horror que ele disseca. Um horror que tem também, aliás, suas belezas, e mesmo suas alegrias, pois nada é branco ou preto, salvo nos filmes ruins. *Cerimônia secreta* [*Secret ceremony*, 1968] ilustra à maravilha essa ambivalência. (Mourlet 2008, p. 170)

O ápice e o limite do barroquismo loseyiano estariam no esplendor estético que parece em luta com a heterogeneidade da matéria em *Cerimônia secreta* e, principalmente, *O homem que veio de longe* (*Boom*, 1968). Neste, que hoje nos soa como um dos filmes mais secretos de Losey, de acesso mais restrito, o paroxismo do barroco consiste na figura antitética de uma beleza que é destruição e vice-versa.

A despeito de qualquer ressalva feita por Mourlet à fase europeia de Losey, este permanece um dos pontos cardeais da definição mourletiana de *mise en scène*. Num texto sobre *Por amor também se mata*, Mourlet (1987, p. 155) chega a afirmar: "Não há nada a dizer sobre Losey, senão que ele define a própria noção de *mise en scène*, cada um de seus filmes se colocando como a modulação de uma vertigem e seu apaziguamento pela organização do espaço e do tempo".

O que está no cerne da *mise en scène*, para Mourlet, é a busca de um "equilíbrio entre o mundo e o homem", tensão rumo ao "acordo de um gesto e de um espaço". Em certas condições, essa relação homem-mundo

se tornará mais intensa. É o que Mourlet demonstra no caso das guerras e da violência de uma forma geral. A guerra precipita os heróis sobre os momentos mais exacerbados da vida: seu espaço nada mais é que uma versão intensificada do meio social e natural dos homens, “multiplicando os ódios, os obstáculos, o medo, a morte, mas também a amizade e, quando ele se apresenta, o repouso” (Mourlet 1987, p. 71). A guerra é “um meio de conhecimento”, “o revelador químico do homem desnudado”. Cineastas como Raoul Walsh e Allan Dwan, em filmes como *Um punhado de bravos* (*Objective, Burma!*, 1945) ou *Iwo Jima, o portal da glória* (*Sands of Iwo Jima*, 1949), respectivamente, representam os ápices desse “*milieu* excepcional” que é o filme de guerra:

> É preciso uma inocência e uma virilidade das quais esses cineastas rudes detêm o privilégio. A selva, um céu assombrado por asas de aço, um mar onde navios atingidos perdem seu sangue inflamado são o espaço natural de seu gênio. Ao filmar as batalhas da Coréia ou do Pacífico, eles deram a nosso tempo suas únicas epopeias. (Mourlet 1987, p. 73)

A violência valoriza a *mise en scène*, sublinha o combate que está na base de toda criação artística e que, no cinema, recebe uma “encarnação no mundo material e objetivo”. Num de seus textos mais famosos, “Apologie de la violence” (“Apologia da violência”, *Cahiers du Cinéma*, maio de 1960), Mourlet afina seu sistema estético, tomando como parâmetro a representação da violência em alguns cineastas escolhidos a dedo. Tendo definido que “o cinema é a arte mais afeita à violência, já que a violência emana das ações do homem”, Mourlet expande suas proposições acerca da preeminência do ator no cinema.[33] “Elevando o ator, a *mise en scène* encontra na violência uma constante fonte de beleza” (*ibid*., p. 65). É da violência que sai “a *mise en scène* em sua forma mais pura”, mais atrelada ao drama do corpo, ao “gosto pela ação efetiva”. Em Walsh, Mourlet encontra uma “violência límpida e direta”, violência a céu aberto, solar, epopeica, “violência da guerra ou do conquistador solitário, e o que ela expressa é a coragem de viver, uma consciência da luta entre o homem e os elementos, homem contra homem, uma liberação da vontade de vencer” (*ibid*., p. 68). Já em Lang, a violência é o oposto do que era em Walsh: subterrânea, tubular, noturna, “constrangida, recuada, explícita e latente em todo ato e todo olhar”. Violência mais duradoura em sua

tragédia: “Somente o terror a libera; a terra estremece ao seu redor e o herói é tragado” (*ibid*., p. 69). O último estágio da violência é Losey, “cineasta que vai mais fundo na violência e a demonstra melhor que ninguém”:

> A violência em Losey está à flor da pele, captando a pulsação frenética do ser no momento em que ele se aproxima do obstáculo com o coração acelerado. Ao fazê-lo, o homem conhece também uma calma, uma detumescência. Essa é uma violência que abre uma porta para a paz e anuncia um inusitado excesso de felicidade. (Mourlet 1987, p. 69)

Se Losey, para Mourlet, é o grande *metteur en scène* da violência, o da tragédia, por sua vez, será Lang. Em “Trajectoire de Fritz Lang” (Mourlet 1959b), ele fala de “narrativas insignificantes, cuja significação está encarcerada na *mise en scène*, significação unicamente passional, portanto, unicamente estética, não mais conceitual, mas melódica, graças à qual entre as mãos de Fritz Lang, como entre aquelas de alguns raros cineastas, o cinema ascende à dignidade de arte” (p. 22). Não há *mise en scène*, no sentido em que Mourlet a está definindo, senão na identidade absoluta entre a significação e sua manifestação sensível, a *mise en scène* encerrando em si mesma sua significação, a narrativa progredindo enquanto apaga seus rastros – o princípio de “direção invisível” em sua eficácia máxima. A fascinação se completa pela interiorização de um depuro matemático, “esquema abstrato que é a beleza pura, liberta das condições que a sustentam” e “que não deforma mais as aparências, mas as escolhe e as ordena sobre um substrato passional” (*ibid*.): a partir da “era culminante” da obra de Lang, que, segundo Mourlet, começa em torno de 1948, as complicações se acham dela excluídas. “Tal abstração sente a cor como um incômodo, ou no mínimo como um elemento supérfluo, e tende ao preto-e-branco que revela diretamente o essencial sem pegar os atalhos do realismo concreto. Mesmo as cores do dístico indiano brilham de um brilho atenuado, por um refinamento de sobriedade que não se contradiz, que sustenta, ao contrário, esse universo puramente inteligível” (*ibid*.).

Em *Suplício de uma alma* (seu último filme americano, de 1956), Lang opera no limite do classicismo: aborda seu trabalho com um

conteúdo já todo pronto, todo formado, que não dá lugar à dúvida e à hesitação (curiosamente, o título original de *Suplício de uma alma* é *Sem sombra de dúvida*).

> É o conteúdo mesmo que, na arte clássica, determina livremente sua forma, de modo que o artista parece não executar senão aquilo que está já implicado no conceito. E enquanto o artista simbólico busca impor a forma à significação ou a significação à forma, o artista clássico modela a significação, lhe dá uma forma exterior, despindo-a de todos os seus elementos e lados acessórios, que são sem importância para a significação. (Hegel 1964, p. 27)

Suplício de uma alma conta a história de uma farsa jurídica criada no intuito de desmascarar os mecanismos falhos da justiça e da pena de morte: todas as evidências recolhidas levam a crer que a personagem de Dana Andrews é culpada, mas, no fundo, ela havia, ao lado do sogro (que é editor de um jornal), forjado essa autoincriminação e detinha meios para, posteriormente, provar sua inocência (quem viu o filme, no entanto, sabe quais serão os desenlaces). A luta de Dana Andrews é para encobrir a verdade por meio do verossímil. Por meio de um experimento existencial, ela inventa um fato verdadeiro à luz da justiça, para depois destruí-lo com base num outro fato, verdadeiro à luz das evidências que extrapolam a justiça e a declaram insuficiente, débil e incompleta diante de uma verdade supostamente maior e coincidente com a verdade do mundo. Só que, nos dois casos, trata-se de aparências enganosas, deformadoras, e o filme as destrói. A própria evidência do mundo parece colocada à prova de si mesma.

Lang promove nesse filme uma destruição integral das aparências estáticas, para pôr em seu lugar "um aparecer permanente, um dinamismo da presença do mundo" (Aumont 2008b, p. 99). "A *mise en scène* no sentido mais etimológico da palavra é erigida em fim último (…) os gestos, os rostos, as vozes e os cenários nos satisfazem menos pelo que são do que pelo que se tornam, e mais precisamente pela forma inelutável desse devir" (Mourlet 1959b, p. 22). Lang teria atingido o limite a partir do qual a *mise en scène* desaguaria na ausência de *mise en scène*: "Uma maior dominação da matéria resultaria na sua supressão e ultrapassaria o papel mediador da arte", diz Mourlet. É a dialética trágica em "estado puro", o signo se tornando insignificante, o elemento original se expondo

diretamente.[34] Cada evento já é em si sua narração, cada objeto sua *mise en place*, cada corpo sua *mise en scène*; contemplamos um mundo onde tudo é necessidade: a própria ordem do Destino, a cuja arquitetura Lang confia a *mise en scène* (esta disfarça a presciência do realizador ao apresentar cada acontecimento como surgimento e descoberta). Um olhar que age com clareza, lucidez e ponderação mesmo diante do trágico e do dilacerante (ou melhor, *sobretudo* diante do trágico e do dilacerante). O universo fechado de Fritz Lang, sufocante, asfixiante, apresentado como um teorema irrefutável, de repente, revela-se submetido a uma lei que é a lei do mundo e não a dos homens, puro reenvio das coisas a si mesmas ou, mais ainda, à sua origem.

Eis porque Mourlet, quando diz que "tudo está na *mise en scène*", atribui aos últimos filmes de Lang a "perfeição suprema". Nesses filmes (Mourlet se refere, sobretudo, aos últimos filmes americanos, como *No silêncio de uma cidade* [*While the city sleeps*, 1956] e *Suplício de uma alma*, e ao dístico indiano), a *mise en scène* é decantada por uma "narrativa que desemboca inteiramente sobre o terreno das relações do homem e do mundo, esse mundo que não lhe pertence" (Mourlet 1959b, p. 21). Tudo está na *mise en scène*, e o cinema está no homem, nas variações da sua relação com o outro e com o mundo. À medida que tais variações se fazem legíveis no espaço e no tempo, presentificam-se na atitude corporal dos atores e causam fascínio sobre o espectador, revela-se o poder da *mise en scène*. Por intermédio da tríade presença/*mise en scène*/fascinação, Mourlet constrói uma verdadeira cosmologia estética.

Do sublime e da abjeção

No momento em que Mourlet escreve os textos que acabamos de analisar, fazer cinema, ao menos na visão dele, é buscar um maior ou um menor acordo com o mundo. A *mise en scène* seria, no melhor dos casos, simultaneamente a busca e a expressão desse acordo. No pior, seria a

imposição do olhar de um autor sobre o mundo.

Em grande medida, Mourlet desdobra o pensamento sobre a *mise en scène* que Rivette havia começado em seus textos alguns anos antes. Mourlet, porém, enxerga na *mise en scène* uma arte regida por leis universais, por constantes cósmicas (a centralidade da cena, a preeminência do ator, a fascinação [≠ distanciamento], a proibição de trucagens, o respeito à verdade mecânica da câmera). Sua definição de *mise en scène* é mais fechada e totalizante (um sistema), e nisso ela encontra um enorme ponto de atrito com a de Rivette. Embora para ambos a *mise en scène* seja uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e, por conseguinte, forneça um acesso direto à *presença* das ações e dos sentimentos dos seres, mostrando-se irredutível à noção de estilo ou de técnica, há entre Mourlet e Rivette uma grande divergência que este último explicita no texto “De l’abjection” (Rivette 1961). Em meio à sua virulenta crítica ao filme *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960), Rivette faz uma clara alusão ao texto “Sobre uma arte ignorada”, opondo-se a ele e até fazendo pilhéria de alguns de seus pontos (a exemplo da “preeminência do ator” ou da questão documentário/feeria). Segundo Rivette, o que mais importa não são “problemas da forma e do conteúdo, do realismo e do feérico, do roteiro e da ‘*misenscène*’,[35] do ator livre ou dominado”, mas “o ponto de vista de um homem, o autor, mal necessário, e a atitude que toma esse homem em relação àquilo que filma, e assim em relação ao mundo e a todas as coisas” (Rivette 1961, p. 54). Mourlet se empenha em deduzir a fenomenalidade da *mise en scène* de um princípio absoluto, ou de um princípio “cósmico”, ao passo que Rivette a deduz de um relativismo, a seu ver, incontornável: não há valores absolutos na *mise en scène*, mas, sim, as escolhas particulares de um cineasta-autor confrontado com as contingências do mundo:

> Fazer um filme, portanto, é mostrar certas coisas; é, ao mesmo tempo, e pela mesma operação, mostrá-las por certo viés; esses dois atos são rigorosamente indissociáveis. Da mesma forma que não pode haver absoluto da *mise en scène*, pois não há *mise en scène* no absoluto, da mesma forma o cinema nunca será uma “linguagem”: as relações do signo ao significado não funcionam aqui. (*Ibid.*, p. 55)

Essa ideia seria discutível para Rohmer (para quem a beleza das

coisas é elemento primordial e, assim, independe do ângulo sob o qual um cineasta nos força a descobri-las) e inaceitável para Mourlet, que definia a *mise en scène* em termos absolutos e estabelecia leis universais para dar conta de obras individuais.

Nesse mesmo ano de 1961, em que Rivette condena o famigerado *travelling* de *Kapò*,[36] Rohmer escreve o já comentado "Le goût de la beauté", manifesto estético em favor da beleza publicado nos *Cahiers* exatamente um número depois do texto de Rivette. Os próprios títulos dos textos se opõem: um fala da beleza, o outro, da abjeção. Não à toa, foi Rohmer que, dois anos antes, numa mesa redonda sobre *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), se disse incomodado com a primeira meia hora do filme, que consiste naquelas avassaladoras imagens dos horrores causados pela bomba atômica no Japão.[37] O cinema encara, mesmo que com um atraso de mais de uma década, os maiores horrores da Segunda Guerra, e a crítica traça uma linha divisória entre o bom e o abjeto, o justo e o imoral, já Rohmer – e nisso ele está totalmente em sintonia com o mac-mahonismo – continua em busca da Beleza, termo já "obsoleto" em 1961, ainda mais se encarado de forma tão maiúscula.

Assim como Rohmer, Mourlet e os mac-mahonistas foram clássicos no justo momento em que o cinema era declarado (com todas as imprecisões que o termo evoca) "moderno". Talvez devêssemos dizer "neoclássicos" – a começar pelo fato de que a crítica mac-mahonista nascia de um esforço para definir a *mise en scène* que se assemelha à dupla frente de recusa do neoclassicismo. O renascimento só tinha de combater uma forma de decadência artística, a ausência de estudo e de observação da natureza, ao passo que o neoclassicismo tinha de combater não só um modo amaneirado de pintar, mas também "uma outra corrente artística que, na vertente oposta, parecia-lhe constituir um excesso igualmente perigoso, ou seja, o 'naturalismo' de Caravaggio" (Panofsky 2000b, p. 100). Na análise de "Sobre uma arte ignorada", observamos que nem as estilizações de Welles ou Hitchcock, por demais afastadas do mundo objetivo da natureza e da matéria, nem muito menos o realismo proposto por Zavattini tinham lugar na estética aprovada por Mourlet. Na

verdade, ele se opunha a essas duas vertentes com bastante vigor e, não raro, virulência. Os mac-mahonistas levariam adiante essa postura: o cinema, para eles, teria necessidade absoluta da natureza como de um substrato ou material que seria preciso purificar, mas, de modo não menos absoluto, não poderia se limitar à natureza "ordinária", ainda não submetida ao processo de purificação, donde resultava que a mera imitação da natureza teria apenas um valor inferior. Uma das marcas timbradas do mac-mahonismo seria uma enorme restritividade, uma crença tenaz de que o melhor cinema só se encontra ao termo de uma grande exigência do juízo de gosto e da crítica. Eles certamente concordariam com a afirmação de Goethe (2008, p. 157) de que "o belo é um círculo estreito, no qual podemos nos mover apenas modestamente". Os mac-mahonistas se apegaram à sua quadra de ases – e a mais alguns nomes – da mesma forma que Goethe (e Winckelmann antes dele) se apegou à escultura do Laocoonte como ideal supremo de beleza.

"Se é verdade que a arte neoclássica se define como uma arte clássica que tomou consciência de seu ser próprio, a partir de um passado e no seio de um presente que já não são clássicos, o mesmo vale para a teoria neoclássica da arte" (Panofsky 2000b, p. 105): essa concatenação de Panofsky serve para explicar, de certa forma, o que acontece na *Présence du Cinéma* nos seus anos de vida, entre 1959 e 1967. Na derradeira edição da *Présence*, 24-25, que conta com um extraordinário dossiê sobre Cecil B. DeMille, há um extenso artigo de Jacques Lourcelles em formato de diário, com o título "Journal de 1966". Após falar dos principais filmes vistos no ano anterior, Lourcelles (1967) encerra o texto – e a revista – acenando "Adeus ao mac-mahonismo". O texto tem um tom bastante aterrador:

> Não há por que esconder: o que atravessamos neste momento é a era das trevas do cinema. A maioria dos cineastas da primeira geração (DeMille, Dwan, Guitry, King, Lang, McCarey, Walsh) desapareceu ou se aposentou. Na geração seguinte, os cineastas mais talentosos aceitam e se submetem a diversos tipos de desventuras que os levam a uma quase decadência. (*Ibid.*, p. 103)

Enquanto se celebram os cinemas novos ao redor do mundo e se alimentam esperanças em relação à nova geração de cineastas americanos

(Arthur Penn, Sam Peckinpah, Sidney Lumet), Lourcelles assiste melancolicamente a uma dissolução do cinema clássico *em seu próprio domínio* (a exemplo da decadência do clássico em outras artes e em outros períodos). Com relação ao cinema francês, sua atitude é ainda mais pessimista:

> Os nomes de Deray, Sautet, Deville etc. vêm assim se juntar àqueles de Truffaut, Chabrol, Melville, Lelouch, Resnais, Astruc, Malle etc., para constituir um cinema confortável, satisfeito, amortecido, sem risco, quase sem relação com a realidade: o modelo perfeito de um cinema pequeno-burguês do qual o cinema francês jamais, em nenhum momento de sua história, havia chegado tão perto. (*Ibid*., p. 102)

Tudo o que Lourcelles vê na França da *nouvelle vague* e do *noir blasé* de Jean-Pierre Melville é um cinema que, em vez de se enriquecer com o conhecimento do mundo real, deixa-se face a face com suas ideias e convicções, optando por um anestesiamento generalizado que ele considera imperdoável.

Mesmo alguns dos prediletos de outrora parecem sem brilho naquele momento para Lourcelles: uns, por razões econômicas, aceitam orçamentos tão irrisórios quanto paralisantes, outros trabalham na televisão, onde a iniciativa e o talento dos diretores quase nunca conseguem triunfar sobre os interesses comerciais dos executivos das emissoras. “Outros, aparentemente mais sortudos (Losey, Donen), filmam, mas no vazio e no contrassenso. Losey foi muito bem-aceito no clã do pior cinema intelectual europeu. Seus últimos filmes (*King and country*, *Modesty Blaise*) são pobres, mecânicos, sem força e sem humor. O sucesso no exílio terá sido sua prisão dourada” (*ibid*., p. 103). Nem Losey, que em outro momento significou o suprassumo do mac-mahonismo, se salva.

Para Lourcelles, o período se mostraria, “por sua pobreza mesma”, favorável ao reconhecimento e à revalorização das obras clássicas e, ao mesmo tempo, à “circulação de toda espécie de subproduto atrelado a tendências barrocas e sem maturidade”. “Numa programação tão variada e tão confusa, o papel da crítica deveria ser considerável. Ora, ele não é nada” (*ibid*., p. 104). Não é só o cinema que se acha em decadência: a crítica acompanha a descida e perde sua função. Em vez de promover o

reencontro com as obras clássicas e acusar a puerilidade dos tais subprodutos de inclinação barroca, a crítica, tal como Lourcelles a vê, louva sistemática e cegamente tudo o que se apresenta, numa atitude acrítica por excelência. Quanto ao mac-mahonismo, este exerceu um papel que ele considera “muito mais vivo e imprevisível” que o da crítica oficial (“sempre na esteira de algo, sempre estupefata, sempre não compreendendo o que estava vendo, mas dando conta longa e inconscientemente daquilo que não compreendia”). Tendo cumprido seu papel, o movimento está apto a se encerrar: “O que era originalidade, paradoxo excessivo, maneira talvez deplorável de se fazer notar, tornou-se hoje evidência, simples manifestação de bom senso. Tão melhor assim” (*ibid*., p. 105). Lourcelles faz, por fim, o balanço do mac-mahonismo:

> Visto com um pouco de recuo, esse movimento, que sem dúvida nada foi além de um ato de lucidez elementar exercida em um período rico, aparece singularmente ligado a esse período rico (1944-1959). Hoje, o papel da crítica (…) seria bem diferente. Menos seletivo. Menos espetacular. Mais ingrato. Mais laborioso. Suas características? Só posso mencioná-las brevemente: perscrutar os gêneros anexos, em particular o gênero “fantástico” em sua acepção mais ampla (“mitos e lendas”), único gênero narrativo no momento atual, e que, por essa razão, canaliza o interesse de toda uma parte do público que se viu levada a desistir dos outros grandes gêneros (musical, policial, *western*), todos em decadência hoje em dia; perceber com base nisso, num momento em que ele parece se desagregar, o edifício compacto do cinema americano, cuja coerência se reflete *também* nas periferias (*bas-côtés*); avaliar, a propósito de diversas empreitadas documentais ou paradocumentais, o que, nelas, corresponde à essência do cinema nos termos em que Michel Mourlet a descreveu – “ao mesmo tempo o documentário e a feeria” –, nos termos também em que Fritz Lang entrevia a natureza de seus próximos filmes – sem preocupação estética, brutais e realistas no estilo do cinema de atualidades; enfim, continuar, dentre tantas decepções e mornas sessões, a buscar obstinadamente as linhas de força e a pérola rara; nada saber; nada prever. (*Ibid.*)

O mac-mahonismo se encerra propondo uma busca ainda mais escrupulosa do belo e do essencial. Mas a mesa-redonda sobre *Hiroshima mon amour* e o texto de Rivette sobre *Kapò* deixariam um legado muito mais “próspero” (no que tange à influência que exerceriam sobre um grande número de críticos, cujo exemplo mor é Serge Daney; cf. Daney 1994) que o mac-mahonismo. Saber identificar o abjeto pareceu mais importante, aos olhos da nova geração de críticos que então surgia, do que compreender as ferramentas do belo – o que diz bastante sobre o estado

das coisas nos anos 1960.

Otto Preminger, ou o que é a mise en scène*?*

Se há um cineasta que, seja nos textos mac-mahonistas, seja nos hitchcock-hawksianos, é frequentemente tomado como exemplo mais acabado do que seria a essência da *mise en scène*, esse cineasta é Otto Preminger. A partir dos anos 1950, elevado às nuvens pela crítica francesa, ele se torna uma espécie de ponta de lança da definição da essência e da pureza do cinema. A obra inteira do cineasta aparece como um imenso estudo sobre a arte e as diferentes naturezas da *mise en scène*. Homem de teatro que passou para o cinema, Preminger ilustra de forma magistral a aventura da *mise en scène* em sua migração das artes cênicas para as telas. Ele é encarado como o grande esteta do estilo fluido e transparente que o classicismo exigia:

> O estilo de Preminger é, sem dúvida, um dos mais perfeitos que se pode imaginar: designa, a cada instante, o elemento importante da cena e sugere o seu sentido sem ter de o exibir. Compreende-se que este estilo tenha fascinado; com efeito, é difícil ser mais clássico: respeito total pelas convenções, culto da transparência, limpidez do discurso cujo sentido nunca está dissimulado, e representação mais natural possível dos atores. De todos os cineastas de Hollywood da era "clássica", Preminger foi certamente aquele que melhor soube conciliar estes dois condicionalismos contraditórios: fazer sentido e não o mostrar. (Aumont 2008b, p. 89)

Basta ver a cena em que a personagem de Gene Tierney, a bela e melancólica Morgan Taylor, é interrogada em *Passos na noite* (*Where the sidewalk ends*, 1950): ela está sentada numa cadeira, entre o detetive Dixon (Dana Andrews) e seu parceiro Paul Klein (Bert Freed), que estão de pé. O cenário é pequeno, um escritório bagunçado na loja onde Morgan trabalha, mas isso não impede Preminger de compor uma cena movimentada e dinâmica, apesar de se tratar apenas de um diálogo. Os planos são relativamente longos, os cortes têm papel mais pragmático do que expressivo. Bert Freed se mexe pouco, tem uma área de ação mais ou menos limitada. Dana Andrews, no começo da cena, afasta-se dos outros

dois atores e vem para a dianteira do cenário, porém, de forma contida, ponderada, provocando reenquadramentos suaves. Já Gene Tierney funciona como o eixo de tudo: seus deslocamentos são largos e determinantes, implicam reconfigurações na relação câmera-atores-espaço. Sua personagem está sendo interrogada pela morte do marido. Quando Dixon revela que ouviu dizer que o marido costumava espancá-la, ocorre o primeiro corte da cena: de um plano de conjunto que ameaçava se fechar em Dixon, Preminger passa a um plano médio de Morgan, que está com o rosto discretamente alterado pela fala do detetive. Como que tomada por uma agitação momentânea, ela se levanta, vem até a mesa à sua frente e pega um cigarro. A câmera faz um *travelling* para trás, terminando num novo plano de conjunto, agora com todos de pé. Dixon estende um fósforo aceso a Morgan. Ela acende o cigarro e se dirige ao fundo e à direita do cenário: um *travelling* para frente a acompanha, terminando num plano médio com ela e Paul em quadro. Ele continua enchendo-a de perguntas. Dois contraplanos de Dixon no outro canto do cenário se interpõem ao interrogatório. Irritada com as perguntas, Morgan se movimenta de novo e retorna à posição em que estava no início da cena, acompanhada por uma panorâmica à esquerda. Ela senta na cadeira, e estamos de volta ao mesmo enquadramento que deu início a tudo. Após uma série de primeiros planos dos rostos das três personagens, montadas em campo-contracampo, a cena será concluída com um derradeiro retorno ao plano de conjunto, que mostra Morgan sentada com os dois homens à sua volta.

O que mais chama a atenção na cena é a quantidade de ações que os atores e, por conseguinte, a câmera executam.[38] Preminger poderia muito bem ter encenado todo o diálogo em planos estáticos, mas preferiu potencializá-lo por meio de ações corporais que exploram o cenário, mudam as posições dos atores, exprimem variações de humor, induzem movimentos de câmera. Preminger aceitou o *desafio* da encenação e da dramatização. Como uma personagem reage a uma verdade que a incomoda? Como rebate uma pergunta insidiosa? Como dissimula um pensamento por meio de um gesto? Ao se colocar essas questões, o diretor encontra soluções cênicas, constrói o drama. Os movimentos de

Gene Tierney desenham um triângulo no cenário, impõem à cena uma geometria precisa. Ainda assim, a *mise en scène* de seus gestos e movimentos é de uma quase invisibilidade; "uma encenação expressiva – na maior neutralidade aparente" (*ibid*., p. 88).

> Preminger é, antes de tudo, o homem da fluidez, e o seu instrumento mais importante é o movimento de câmera. Para ele, uma cena é, antes de tudo, uma continuidade; se a puder filmar num único plano, fá-lo-á, tendo de determinar as trajetórias dos atores de forma a tornar isso possível; se tiver de planificar [*découper*], recorrerá a ligações [*raccords*] no movimento; o contracampo não lhe é estranho, mas apenas quando não é evitável e sempre como uma forma neutra que, por si mesma, não tem qualquer expressividade. (*Ibid*., p. 87)

O uso do plano longo, em Preminger, deve-se à necessidade de tornar a *continuidade dramática* uma realidade sensível. Ele valoriza a duração da cena, que não pode ser apenas forjada na montagem, mas, sim, vivida no *set*, experimentada pelos atores com interrupções mínimas – preocupação natural, em se tratando de um diretor vindo do teatro. O movimento de câmera se torna assim crucial, já que ele muitas vezes pode substituir o corte e a mudança de plano na tarefa de permitir um novo ângulo, uma nova distância, uma nova composição, enfim, *um novo acesso à cena*. A principal característica dos movimentos de câmera de Preminger é que eles aderem à pele do drama e vice-versa; sua eficácia está em sua transparência; sua beleza, em sua objetividade:

> A dramatização busca apreender, e mesmo comprometer, a personagem em seu cenário. Isso graças a um estilo de movimentos de câmera que será criado em *Laura* [1944] e depois seguirá inalterado. Movimentos longos, sinuosos, suaves, ondulantes, seguindo a personagem em seu cenário, em busca de um equilíbrio que não visa favorecer nem a personagem nem o cenário. É a vida do homem em seu cenário, vida captada do exterior (…) que esses movimentos buscam espreitar e acompanhar, se imobilizando quando a vida se imobiliza, e mexendo com ela. Seu mistério está em sua precisão. Seu sucesso está em sua invisibilidade. Eles são ajustados ao movimento da vida, submetidos a ele, e se recusam a traçar ao redor dela um arabesco, um balé decorativo pelo qual eles se autovalorizariam. (Lourcelles 1965, p. 19)

O crítico e cineasta francês Cédric Anger, na ocasião de uma revisão da obra de Preminger, também se encantará com esses movimentos de câmera "ajustados ao movimento da vida", atentando para o momento em que eles deixam de ser meramente objetivos e passam a ser expressivos,

dramáticos:

> A beleza clássica da *mise en scène* de Preminger se deve ao modo de se contentar, aparentemente, em acompanhar os movimentos de suas personagens, em observar do exterior e de modo contínuo seus movimentos no espaço. Inseparável daquele do ator, o movimento de câmera de Preminger se aproxima docemente da personagem, mexe e interage com ela antes de reposicioná-la no espaço e de abandoná-la ao continuar seu percurso. Independentemente do movimento do herói, esse último movimento de câmera nos faz subitamente abandonar o olhar exterior e realista em favor daquele mais inquietante de um mundo circundante que se fecha sobre os seres e os aprisiona no círculo de sua própria armadilha, de sua maquinação. Primeiramente objetivo, o movimento de câmera muda de natureza no meio do caminho e envelopa inexoravelmente a personagem, interpela-a e depois a abandona como o *travelling* para frente que deixa a jovem mãe de família de *Bunny Lake desapareceu* para reenquadrar as máscaras africanas exóticas que ornam suas paredes. (Anger 2000, p. 67)

Cabem aqui alguns comentários sobre esse filme citado por Anger: *Bunny Lake desapareceu* (*Bunny Lake is missing*, 1965) é o drama de uma mulher, Ann, que acaba de se mudar dos EUA para a Inglaterra e, ao ir buscar a filha na escola no primeiro dia de aula, constata que a menina desapareceu. Ann notifica o sumiço às autoridades. A questão é que a polícia, uma vez acionada, não consegue encontrar vestígios de que a criança sequer exista e a integridade psicológica da mãe é colocada em xeque. O filme não mostrou a menina em nenhum momento (mas mostrou o irmão de Ann catando um bichinho de pelúcia no chão já no primeiro plano…), o que se revela menos uma estratégia de suspense (que se conflagraria ao levantar, também no espectador, a dúvida sobre a existência da criança) do que um “teste” para a personagem, para o filme e para o espectador. Para a personagem, o teste pode assim se enunciar: como não se distrair da verdade mesmo em meio ao mais asfixiante complô das falsas aparências e do anuviamento dos fatos. Para o filme: como encontrar o equilíbrio entre uma *mise en scène* em que cada plano mobiliza uma fortíssima tensão antecipatória do plano seguinte e, no entanto, sabe tanto quanto a personagem, não podendo extravasar o presente das ações, o que implica ainda uma segunda mão de equilíbrio, agora entre manter a objetividade do relato e compartilhar da turbulenta carga emocional da protagonista (desmesurada para quem dela desconfia, justa para quem nela acredita). Ao espectador, cabe não mais que o

discernimento; ver o filme, saber aguardar pelo plano seguinte. Aguardar não pela chave do mistério, mas pela beleza da busca.

Bunny Lake desapareceu é a fusão – perfeita – entre duas poderosas frentes da obra de Preminger até aquele momento: uma é a dramatização de uma personagem feminina cujas ações se expõem a todas as falhas, desvios e sobressaltos que advêm dos sentimentos fortes e irrefreáveis (*Alma em pânico* [*Angel face*, 1954] e *Bom dia, tristeza* [*Bonjour tristesse*, 1958] nos poupam de indicar quaisquer outros exemplos); a outra é a investigação de um problema (seja um caso de tribunal, uma chantagem política, a amarga vitória de um povo ou o sumiço de uma criança) que será visto por todos os ângulos, traduzindo-se no que talvez seja o veio de Preminger que mais ficou para a história, que é aquele “de um grande repórter, de um romancista da realidade, apegado, sobretudo, aos vastos assuntos, aos dramas e às epopeias do mundo contemporâneo” (Lourcelles 1965, p. 57). *Bunny Lake* vem após a sucessão de “afrescos coletivos” da primeira metade dos anos 1960 – *Exodus*, *Tempestade sobre Washington*, *O cardeal*, *A primeira vitória*. Destes, o filme guarda o “realismo documental e analítico”, a parcimônia de submeter a câmera às pessoas, aos lugares e à rede de relações lentamente criada. Ao mesmo tempo, ele se volta para uma trama psicológica de curvas sombrias, com cenas no limiar do fantástico (como a da loja de bonecas). “Aparentemente normal e realista, o universo descrito se torna então misterioso, fantasmático e fascinante. O cotidiano se faz sonho ou pesadelo, mundo mental que impede de atingir a verdade” (Anger 2000, p. 67). A mestria de Preminger, nesse filme, é a de ir até a fronteira a partir da qual a atmosfera se interiorizaria por demais e a estilização reinaria e parar um pouco antes, onerando a pressão sobre as personagens sem permitir que o drama se rompa na abstração e no desperdício (pois ele precisa permanecer no real e no concreto, do contrário, esse filme não faz sentido). Beirando um certo absurdo, o clímax final no jardim da mansão é um jogo psicanalítico bem-calculado, pretexto para um verdadeiro *tour de force* de *mise en scène* física.

As gruas e os *travellings* de Preminger em *Bunny Lake* elevam a um

grau máximo todos os elogios que tantas vezes fizeram por merecer: fluidez, elegância, uma câmera imediatamente sensível aos movimentos das personagens e do mundo. No entanto, é um corte o que devo comentar aqui. Na verdade, um corte dentro da continuidade. A cena é aquela em que Ann e o superintendente Newhouse (Laurence Olivier), que investiga o caso, conversam num *pub*: a televisão está ligada e transmite o noticiário; o apresentador começa a falar do desaparecimento da filha de Ann, ao que ela e o superintendente interrompem a conversa e prestam atenção ao telejornal. Corta para um plano mais próximo da TV, da qual a câmera chega ainda mais perto, mas o *barman* troca de canal e passamos a assistir a um *show* da banda de *rock* The Zombies. Preminger inscreve na continuidade sensível do plano uma realidade fragmentária, profusa. Brilhante contradição: sua dramaturgia está em algum lugar entre a objetividade jornalística e certa vertigem do presente, ou entre o ponto de vista do superintendente Newhouse, o olhar da ponderação, e o de Ann, exasperado, atormentado.

Assistir a um filme de Preminger é perceber o acontecimento simultâneo de todos os elementos implicados na sua construção. Todo e qualquer fator *direta e materialmente* envolvido na dramatização constitui profundamente, elementarmente, primordialmente o objeto de sua arte. Uma concepção pragmática e materialista da cena, o que não significa se fechar às infiltrações de todos os aspectos imateriais e fantasmáticos potencialmente presentes. O cinema de Preminger se confunde com a definição mesma de *mise en scène* e, não à toa, sempre que Jacques Rivette se propunha a escrever um texto sobre ele, acabava deparando com uma nova formulação do que seria a *mise en scène*:

> Se uma palavra tivesse de definir Preminger, seria efetivamente *metteur en scène*, ainda que sua experiência cênica pareça aqui pouco influenciá-lo; dentro de um espaço dramático nascido do afrontamento dos homens, ele exploraria antes ao extremo essa faculdade do cinema de captação do acaso – mas um acaso desejado –, de escritura do acidental – mas um acidental de invenção –, pela proximidade e agudeza do olhar. (Rivette, *apud* Lourcelles 1965, p. 147)

> E viva Preminger, que sabe que não é nem um pensador nem um reformador do mundo, mas simplesmente um perfeito *metteur en scène*, naquilo que essa expressão contém de *cena* – e por que motivo o teatro seria para nós matéria [não] cinematográfica? (Rivette 1957, p. 39)

> A arte da *mise en scène* é antes uma arte de pôr as coisas no lugar ou no tempo desejados (…) a arte do *metteur en scène*, quer seja de um espetáculo ou de um evento, é saber quais são os elementos indispensáveis ao equilíbrio da figura, isto é, a cena tal como inscrita em seu lugar definitivo no filme. (Rivette 1958, p. 53)

Nesses três momentos, portanto, no decorrer dos anos 1950, escrevendo sobre os filmes *Alma em pânico*, *Santa Joana* e *Bom dia, tristeza*, Rivette buscou compreender o que era o cinema de Preminger consciente de que tal esforço, se bem-sucedido, equivaleria à descoberta do próprio segredo da *mise en scène*. Falar de Preminger era falar de um "em si" da *mise en scène*.

Michel Mourlet, Jacques Serguine e Éric Rohmer, um após o outro, encontrarão essa mesma evidência. Mourlet lhe dedica uma breve passagem em "Sobre uma arte ignorada" (1959a, p. 36): "O que torna idênticos e quase intercambiáveis – se não no grau da beleza, ao menos no caminho de aproximação da beleza – filmes tão diferentes pela fonte, pela anedota e pelo 'clima' como aqueles que pontuam a carreira de Preminger é um certo modo de olhar os atores e os objetos". Se a obra de Preminger é coerente, não é pela recorrência temática nem pela reiteração de um mesmo universo autoral, mas, antes, pela *mise en scène*, que aqui Mourlet traduz como "um certo modo de olhar os atores e os objetos".

Jacques Serguine (1960, p. 42) narra seu primeiro encontro com o cinema de Otto Preminger como um divisor de águas:

> Há alguns anos, vi um filme cujo título era *A ladra* (*Whirlpool*, 1949). É preciso dizer, nada descobri nesse filme. Foi isso, aliás, que me desconcertou; encontra-se sempre alguma coisa. Era o primeiro filme que eu me sentia incapaz de nomear. Nenhum sentido, nenhuma referência. Um homem, uma mulher; eles se mexiam e seus gestos não exprimiam nada. Eles falavam e as palavras não significavam nada, o filme era pleno de silêncios. Atrás de um vidro fiel, vi silêncios se mexerem; eu estava impelido ao vidro como se costuma se impelir ao que é transparente, ao que é evidente. O filme era assinado por Preminger.

Nessa passagem, percebemos de que modo os mac-mahonianos, num primeiro momento, tiveram dificuldade para definir essa famosa quintessência do estilo que eles amavam tanto no autor de *Laura*, apelando frequentemente para evocações subjetivas.

Rohmer, por sua vez, verá Preminger na extremidade oposta de Jean

Rouch, mas comungando do mesmo respeito pela natureza: a técnica de Preminger permite esquecer a intervenção humana e nos aproximar da beleza natural que parece ser sua meta. Para tal, suas ferramentas são a simplicidade do ponto de vista, a "ascese do cenário", a banalidade das atitudes: "A câmera, sempre presente no momento desejado, sempre *lá onde deve estar*, instala-se no coração das coisas e, por essa exatidão, devolve-as à natureza, qualquer que seja o artifício que tenha presidido sua *mise en place*. (…) Essas pequenas belezas são a grande arte; nós a admitimos na pintura, por que não no cinema?" (Rohmer 1989, pp. 112-113). Naturalidade, espontaneidade, essencialismo, serenidade, nobreza; essas seriam, aos olhos de Rohmer, as grandes virtudes de Preminger:

> Podemos ver em Preminger um dos mais puros representantes de um cinema clássico, goethiano, se podemos dizê-lo, por essa espécie de serenidade sem afobação que constitui seu olhar, esse desprezo pelo bizarro, esse culto dos grandes lugares comuns, essa busca do essencial, do ato em sua plenitude, esse amor pela ordem, pela organização, esse gosto pelos seres excepcionais e, no entanto, vulneráveis. (*Ibid*., pp. 111-112)

Jacques Lourcelles (1965, pp. 21-22) trará a "fórmula definitiva" em seu livro sobre Preminger:

> No papel, toda cena escrita se reduz forçosamente a uma sucessão de ideias, de detalhes, de traços mais ou menos engenhosos e abundantes. Na tela, contrariamente, convém que esses detalhes não apareçam mais como tais, como efeitos isolados, mas que eles estejam todos fundidos no corpo e no tempo da narrativa. A melhor *mise en scène* possível é evidentemente aquela que é a mais desprovida de "ideias de *mise en scène*". (…) Ora, é a adesão estrita do cenário à ação que permite uma melhor absorção harmoniosa desses detalhes significativos por uma narrativa que saiba articulá-los em silêncio, sem maneiramento e sem ruptura. Ao grau dessa absorção, é preciso julgar a qualidade de uma *mise en scène*.

No lugar de dizer "o cinema de Otto Preminger", portanto, podemos simplesmente dizer: eis o que é a *mise en scène*, afinal.

PARTE 2
ONDE ESTÁ A MISE EN SCÈNE?

1
A CRISE DA MISE EN SCÈNE *NO CINEMA MODERNO*

A *mise en scène*, conforme demonstramos na Parte 1, foi o grande conceito que a crítica dos *Cahiers du Cinéma* dos anos 1950 utilizou para designar a essência do melhor cinema feito naquele período. Por conseguinte, os textos de abordagem estética produzidos na revista tiveram como objetivo principal entender a *mise en scène* de um filme ou de um autor e, em seguida, situá-la em relação à arte cinematográfica como conjunto. Foi assim até o final da década.

Nos anos 1960, todavia, uma mudança de paradigma vem colocar em xeque o conceito de *mise en scène*. Embalados pelos cinemas novos que pipocam ao redor do mundo (a *nouvelle vague* na França; Bellocchio, Pasolini, Antonioni e outros mais na Itália; os Straub na Alemanha; Miklós Jancsó na Hungria; Jerzy Skolimowski na Polônia etc.), críticos como Jean-Louis Comolli e André S. Labarthe, pertencentes a uma nova geração dos *Cahiers*, começam a questionar a posição central que a *mise en scène* desfruta no instrumental da crítica. Antes inabalável no vocabulário crítico e "evidente" nos filmes, a *mise en scène* se vê alvo, agora, de um progressivo questionamento negativo. A pergunta deixa de ser "o que é a *mise en scène*?" para se tornar "onde está a *mise en scène*?" ou, nos casos mais agudos, "para que serve a *mise en scène*?".

Como visto anteriormente, o texto "De l'abjection", de Jacques

Rivette, publicado nos *Cahiers du Cinéma* em junho de 1961, dá uma primeira alfinetada no conceito: o texto provoca os mac-mahonistas e – longe de querer limitar a eles sua crítica – rechaça enfaticamente a ideia de uma *mise en scène* soberana que possa ser erigida como valor estético absoluto. A provocação de Rivette – que, ironicamente, havia sido o responsável pelo emprego sistemático da noção de *mise en scène* na redação dos *Cahiers* – é só o início de uma série de textos que, ao longo dos anos 1960, colocarão em crise o conceito de *mise en scène*.

Na esteira de Rivette, aparecem, aos poucos, textos revisionistas aguerridos que procuram definir o "fenômeno" do cinema moderno num jogo de oposição diante das duas balizas da crítica dos anos 1950, a saber, a política dos autores e a *mise en scène*. Segundo Labarthe (2004, p. 108), um filme como *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme est une femme,* Jean-Luc Godard, 1961) não cabe na definição de *mise en scène,* porquanto "radicaliza a eliminação dos elementos propriamente sintáticos do cinema". Em sua crítica de *Uma mulher é uma mulher*, publicada nos *Cahiers*, n. 125, em novembro de 1961, Labarthe lança toda uma teoria sobre o cinema moderno. O cinema de Godard, para o crítico, caracteriza-se por uma valorização radical do presente: Godard só quer filmar no presente, que não é o tempo do saber, mas do olhar e da evidência. *Uma mulher é uma mulher* aparece, assim, como uma sucessão de planos privilegiados e autônomos. "Ser fiel ao cinema", diz Labarthe, "é destruir o mito da linguagem pudovkiana", é sair da montagem sintática para reencontrar a potência do plano individual. A regra da boa interpretação também deve ser deixada de lado: Godard retém, sobretudo, os momentos débeis da interpretação dos atores, pois são os momentos mais reveladores. Alguém que se trai é alguém que se revela. "Todo o esforço de Godard consiste em multiplicar os obstáculos para conseguir, em todos os casos, um gesto imprevisto, uma mímica incontrolada, uma entonação involuntária; tudo isso que resulta em minutos extraordinários de verdade" (*ibid.*, p. 110).

O ano passado em Marienbad (*L'année dernière à Marienbad,* Alain Resnais, 1961), por sua vez, é saudado pelo crítico como a etapa final de

uma estética da ambiguidade que havia começado com o neorrealismo italiano. A narrativa lacunar e obscura exige um espectador ativo, que converta a trama descontínua do relato numa continuidade minimamente coerente. O grande mérito de Resnais teria sido não organizar a experiência, mas deixá-la em aberto, inacabada, operando uma reconstrução cubista do espaço-tempo, uma fragmentação desnorteante da realidade captada pela câmera. O espectador não pode – e não deve – compreender tudo. A ideia de uma ordenação das aparências, ou de um arranjo significante dos espaços e das durações, que embasava a *mise en scène* clássica, está excluída dessa estética moderna louvada por Labarthe.

Num bilhete escrito em novembro de 1967, com o provocativo título "Mort d'un mot" ("Morte de uma palavra"), Labarthe recrudesce sua postura combativa e afirma que, à medida que os filmes modernos falam cada vez menos a linguagem da *mise en scène*, a expressão teria se tornado obsoleta, e "seria saudável nos desvencilharmos dela como fez a pintura com a palavra 'figurativo'" (Labarthe 1967, p. 66). Para ele, o conceito de *mise en scène* está atrelado à análise do cinema clássico, mostrando-se inadequado aos filmes modernos dos anos 1960. O vocabulário crítico que se aplicava à arquitetura grandiosa das catedrais de Lang, Preminger ou Raoul Walsh não pode ser usado para falar dos planos "chapiscados com colher de pedreiro" de Bertolucci ou de Godard. O corpo heroico que ocupava o centro da *mise en scène* clássica cede lugar ao corpo vacilante dos heróis modernos. A *mise en scène*, diz Labarthe (*ibid*., p. 66),

> não é só a premeditação e a armadilha, mas também a colagem e o acaso (…), não só a extraordinária *performance* de Katharine Hepburn em *Núpcias de escândalo* [*The Philadelphia story*, George Cukor, 1940], mas também as patéticas aparições desses heróis documentais encarnados por Jean-Pierre Léaud nos filmes de Truffaut, de Godard, de Eustache, de Skolimowski.

A noção clássica de *mise en scène*, que havia sido, para os críticos da geração anterior dos *Cahiers*, uma espécie de aprendizado iniciático do amor pelo cinema, é deliberadamente descartada por Labarthe.

Se a *mise en scène* teorizada nos anos 1950 devia sua essência tanto ao classicismo – o culto à "bela linguagem" e à arte de organizar as

aparências dispersas e caóticas da realidade sensível – quanto ao romantismo – dar forma à alma invisível das coisas, valorizar a expressão subjetiva de um autor –, é justamente contra esse “classicismo romântico” que os críticos defensores da modernidade cinematográfica se posicionam na década de 1960. Como bem observa Antoine de Baecque (2010, p. 385), a revisão da *mise en scène* e da política dos autores na segunda metade dos anos 1960 “assinala a entrada dos *Cahiers du Cinéma* – e de importante parcela da cinefilia francesa – no século XX”.

Instaura-se, então, uma crise da *mise en scène*. E essa crise não se limita a um dilema conceitual forjado pela crítica: a ideia de que a *mise en scène* em algum momento se tornou uma arte “impossível” repercute de maneira evidente nos filmes, levando a geração surgida imediatamente após a revolução do cinema moderno a buscar alternativas. “O artigo de Labarthe, por muito aproximativo que seja, assinala, com efeito, uma coisa: a partir de finais dos anos 60, já não há encenação inocente. Todo o exercício de encenação será deliberado, refletido, consciente do seu lugar na história das formas” (Aumont 2008b, p. 112).

Uma das consequências será a tendência a fazer filmes “ultraencenados”: é o caso de Raúl Ruiz, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Hans-Jürgen Syberberg, Brian De Palma, cineastas de índole maneirista e/ou adeptos da construção de dispositivos cênicos intrincados e complexos. Cientes de que chegaram “depois” – depois tanto de uma era clássica marcada por grandes mestres quanto de uma fase moderna de experimentação e invenção formal –, eles já não podem produzir uma *mise en scène* inocente e espontânea. A complexidade da técnica surge, entre outras coisas, como reação ao esgotamento das formas.

Se uns reagem pela valorização hipertrofiada da *mise en scène*, outros já seguem o caminho contrário, recusando a composição excessiva ou o manejo virtuoso da câmera e recuperando o olhar imediato para as coisas. São eles Maurice Pialat, John Cassavetes, Philippe Garrel, Jean Eustache, cineastas que cultivam certo descontrole do quadro, da iluminação, dos atores, dos movimentos, que não hesitariam em trocar um enquadramento perfeito por um plano que estivesse precariamente

enquadrado e iluminado, mas que registrasse a força de um momento, a presença inspirada de um ator, a energia singular de uma ação. O cinema, para eles, é a placa receptora – e intensificadora – de uma verdade emanada pelos corpos em cena. Para atingir essa verdade, é preciso se basear na realidade mais literal, menos reelaborada. Essa via, inaugurada pelo Rossellini da fase Ingrid Bergman e radicalizada pela geração pós-*nouvelle vague*, não é de mão única, e comporta métodos distintos. Em Pialat e Cassavetes, ela implica uma atitude impulsiva, visceral: as intensidades de vida captadas pela câmera implodem os moldes da representação cinematográfica e devolvem a cena ao caos original de onde ela brotou. Outro método, praticado por Philippe Garrel, consiste na espera, na parcimônia, na confiança de que a verdade buscada pode aparecer a qualquer momento, pode se materializar na duração sensível do plano. A filmagem, nesse caso, é mais arejada, mais doce, menos tensa e violenta do que as cenas à beira da ruptura de Pialat e Cassavetes. Jean Eustache, por sua vez, situa-se a meio caminho entre o arejamento estético e a dramaturgia da crueldade, oscilando entre a verdade revelada, aguardada, e a verdade encurralada, extraída à força, espremida, confessada pelo ator após o *tour de force* da filmagem.

Basicamente, portanto, aquela crise da *mise en scène* na passagem clássico-moderno engendrou duas tendências opostas: a de uma ultracomplexificação das técnicas de *mise en scène* (Ruiz, De Palma, Fassbinder, Syberberg, Wenders) e a de uma busca pelas formas de encenação mais brutas e imediatas (Garrel, Pialat, Eustache, Cassavetes).

A questão, logicamente, não se esgota nesse esquema dualista. Há propostas estéticas que o transcendem, como, por exemplo, a obra singular do casal Straub-Huillet, que combinou, quase magicamente, a ultraencenação e a captação da linguagem inalterada do mundo, conciliando o rigor da decupagem (a inteligência da composição do quadro e da escolha do ângulo, a administração precisa da duração e dos movimentos etc.) com a liberdade de aparição do mundo empírico no interior dos planos (uma nuvem que passa e encobre o sol, “prejudicando” a luminosidade do quadro, um ruído que atrapalha a voz do ator, uma

árvore que balança ao vento e chama mais atenção que a cena).

O que faremos agora é analisar brevemente, por meio de exemplos, como se manifestaram essas tendências estéticas que surgiram – e que não foram as únicas, evidentemente – em resposta à crise da *mise en scène* deflagrada pelo cinema moderno. Os cineastas de tendência maneirista, na verdade, serão abordados em outro capítulo. Por ora, veremos como Pialat, Eustache e Garrel, três cineastas pertencentes a um mesmo momento do cinema francês (o pós-*nouvelle vague*), posicionam-se propositalmente abaixo da "linha" da *mise en scène*, recuando às características originais do cinematógrafo e buscando o acesso imediato a uma emoção que, para ser captada em toda sua intensidade, não pode estar refratada por nenhum excesso de linguagem. Em seguida, teremos o prazer de nos deter sobre o cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, sem dúvida uma das obras mais peculiares do cinema moderno.

Maurice Pialat: A vida como uma série desordenada de intensidades

Quando realizou seu primeiro longa-metragem, *Infância nua* (*L'infance nue*, 1968), Maurice Pialat já tinha 43 anos. Embora *L'amour existe* (1960) tivesse ganhado o prêmio de melhor curta-metragem no festival de Veneza e aberto algumas portas, Pialat demoraria quase uma década até estrear no longa. Enquanto esperava, viu a *nouvelle vague* estourar como fenômeno de público e crítica e, logo depois, extinguir-se. A obra de Pialat vem na ressaca da *nouvelle vague*, e esse dado é crucial, pois ajuda a definir o tom dos seus primeiros filmes. Pialat, que era consideravelmente mais velho que a geração de Truffaut e Godard, não se colocava contra a *nouvelle vague*, da qual, mal ou bem, partilhava alguns valores e algumas referências (Renoir, principalmente). Ele apenas representava o momento posterior, mais sombrio e desencantado. De *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, Truffaut, 1959) a *Infância nua*,

de *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, Godard, 1965) a *Nós não envelheceremos juntos* (*Nous ne vieillirons pas ensemble*, Pialat, 1972), a diferença de tom é gritante. A amargura já tomou conta.

Há, portanto, um desencontro entre Pialat e a geração que, mesmo sendo mais jovem, havia começado a filmar antes dele. Enquanto os "jovens turcos" preparavam nas páginas dos *Cahiers du Cinéma* o golpe de estado da *nouvelle vague*, Pialat se aventurava na pintura (sua primeira ocupação), na televisão e no teatro e tentava ganhar a vida como podia. Quando chega ao cinema, traz uma bagagem de pintor e não de cinéfilo, ao contrário dos jovens críticos aficionados pelo cinema americano. Ao falar de suas "filiações", de seus parentescos cinematográficos, Pialat não puxa referências cinéfilas. Apesar de admirar Bresson, Carné, Pagnol e outros cineastas franceses, Pialat diz que sua verdadeira influência é Lumière ("o último pintor impressionista", segundo Godard). O que ele busca em seus filmes é a nudez de olhar que caracteriza aquelas pequenas vistas lumièrianas em que as pessoas são filmadas pela primeira vez.

Filmar as pessoas, filmar o mundo como se o cinema estivesse nascendo naquele momento; desconfiar da instituição cinema, da máquina reprodutora de aparências; rejeitar a decupagem técnica e todo o *savoir faire* do cinema; agir como se não houvesse uma linguagem cinematográfica já constituída; redescobrir a potência primitiva do cinematógrafo: eis o caminho que Pialat escolhe quando começa a filmar.

Curiosamente, é com uma geração ainda mais jovem que a da *nouvelle vague* que ele encontrará afinidade. Cineastas como Philippe Garrel, Jean Eustache e Jacques Doillon certamente estão mais próximos de Pialat, em temperamento artístico, do que Chabrol ou Truffaut (que chegou a produzir *Infância nua*, antes de romper relações com Pialat). É a geração pós-*nouvelle vague*, movida por uma exigência de autenticidade, de representação crua dos sentimentos, por uma obsessão de captura do gesto verdadeiro, da fala espontânea, do fato apreendido pela verdade mecânica da câmera. Mesmo na *nouvelle vague*, já havia Godard, que, de acordo com Labarthe, também promovia um retorno a Lumière ao empreender sua busca pelos "minutos extraordinários de verdade" que

derivam da destruição da montagem sintática e da rejeição do jogo dramático convencional. "*Uma mulher é uma mulher* é uma etapa importante do cinema moderno. É o cinema em estado puro. É o espetáculo e o encanto do espetáculo. É o cinema que retorna ao cinema. É Lumière em 1961" (Labarthe 2004, p. 110). O moderno se confunde aí com um retorno ao primitivo. O que pode ser mais moderno do que, logo após ter testemunhado o apogeu do classicismo em Preminger, Ford e Mizoguchi, descartar toda a "evolução da linguagem cinematográfica" e filmar como Lumière?[39]

A modernidade de Godard, portanto, já residia numa tentativa de recuperar o impulso inaugural do cinematógrafo. Mas isso convivia com dezenas de citações, referências, experimentações com a *mise en scène* e a narrativa, invenções formais etc. A geração pós-*nouvelle vague* simplifica as coisas, reduz ao básico.

Valendo-se de premissas comuns a outros cineastas surgidos na virada da década de 1960 para a de 1970, mas caminhando de modo um tanto solitário, Pialat constrói uma estética calcada na apreensão de uma verdade que só pode aparecer durante a filmagem, no corpo a corpo do cineasta com a realidade e com os atores. A câmera é o instrumento que possibilita a transcrição dessa verdade, que nem o roteiro nem a montagem podem inventar: ou ela ficou impressa na película, ou nunca existiu. A meta de Pialat, ao rodar um filme, não é simplesmente traduzir em imagens o que está escrito no roteiro, mas recriar inteiramente na filmagem a consistência cinematográfica da história e das personagens, isto é, suscitar diretamente no real bruto a matéria dramática do enredo. Um filme não é a realização de um projeto, mas a descoberta de um evento desencadeado na frente da câmera.

Não é que Pialat rechaçasse o cinema de roteiro, a história bem-contada, a narrativa bem-construída. Não havia um projeto antinarrativo na origem de seu cinema. Na verdade, ele muitas vezes se cobrava uma maior clareza narrativa, uma maior habilidade na hora de encadear as situações dramáticas. A questão é que, acima da necessidade de contar uma boa história, existia em Pialat uma atração pela massa bruta do real e,

mais ainda, um respeito pela matéria do mundo, uma exigência de imprimir na película a força intrínseca dos seres e das coisas, algo que as técnicas de narração, assim como o preciosismo estético, só poderiam deturpar. Registrar a autenticidade de um gesto, de um olhar ou de uma entonação é muito mais importante para ele do que conceber enquadramentos rebuscados, movimentos de câmera virtuosos ou efeitos cênicos complexos. Muitas vezes, aliás, um plano rodado por Pialat está "mal-iluminado" e "malsonorizado", criando zonas de sub ou superexposição, de indefinição das figuras e das vozes: ele gosta de levar os materiais ao limite e ver até onde a verdade que busca nos atores é capaz de se inscrever na placa sensível do filme.

Pialat não tem uma estilística sistemática ou um programa textual recorrente ao qual o crítico possa se ater para analisar sua obra. O estilo de Pialat não é uma forma particular de compor o quadro, movimentar a câmera ou conduzir a narrativa. Tampouco há motivos visuais recorrentes em sua obra, ou cores de predileção. Sua *mise en scène* frustra os cinéfilos acostumados a encontrar a assinatura estilística de um autor nos lugares em que ela mais comumente se manifesta (a linguagem visual, a composição plástica, a "escritura"). O estilo Pialat é tão somente sua maneira particular de atacar o real, seu olhar direto e nada indulgente para tudo o que está diante da câmera.

Em *Passe ton bac d'abord* (1978), Pialat expõe uma visão antropológica sobre a juventude de uma região marcada por pobreza, desemprego e vida cultural nula – um tétrico ambiente de balneário do qual a *nouvelle vague* havia passado longe. É como se ele tivesse se detido com calma sobre a juventude sem rumo mostrada rapidamente em *L'amour existe*. O que lhe interessa não é fazer um filme romântico sobre os ritos de passagem da adolescência, mas filmar de forma crua e direta momentos vividos em conjunto, momentos em que amigos se reúnem (festas, bares, casamento, escola, viagem de férias), em que uma família se junta, em que um casal se constrói e outro se destrói. As situações vão surgindo sem uma lógica dramática estrita presidindo o encadeamento das sequências. A narrativa é uma acumulação de minutos, de presenças, de

conversas e trepadas, de gestos e perambulações, de energia gasta no vazio. As cenas não propriamente se articulam, apenas se somam. Os momentos se sucedem com aparente gratuidade (e até nulidade). Mas algo acontece a cada plano, a cada pequeno detalhe do filme, e isso se deve, sobretudo, ao olhar de Pialat. *Passe ton bac d'abord* é um filme de personagem coletiva, de grupo, e a câmera está sempre posicionada num lugar de onde consegue enfocar alguma coisa surgindo entre as pessoas – uma verdadeira *ciência do plano de conjunto*. Não é questão de ser o melhor lugar, o ângulo privilegiado, o ponto de vista justo; é simplesmente uma arte da observação, um olhar etnográfico desenvolvido com clareza e limpidez. A *mise en scène* de Pialat consiste em observar, em tomadas de vista diretas e concisas (concisão do olhar, da visualização), a crueldade brotando no filme como um produto natural do tempo.

O que marca o cinema de Pialat é a certeza de que "o mal está feito" (Narboni 1979, p. 5). Seu impulso natural é captar a crueldade que condiciona a existência humana e a tristeza que se esconde no fundo de todos os seres. Nos filmes de Pialat, o mal é feito por uma espécie de "fatalidade masoquista" que impele as personagens à autodestruição: "O mal que o ser humano recebe, ele devolve aos outros, e sua infelicidade – que se traduz pela violência ou, nos momentos de calma, pela amargura – provém da desilusão de viver num mundo do qual ele só percebe a feiura e a sujeira" (Prédal 2005, pp. 18-19).

A crueldade dos filmes de Pialat, contudo, não descamba num miserabilismo ou num gosto vulgar pelo sórdido. Trata-se, antes, da crueldade que o mundo revela quando visto sem nenhum filtro (cultural ou estilístico), sem nenhum verniz. É a nudez, a crueza das coisas o que leva a esse sentimento de crueldade e, no limite, provoca um mal-estar. Estamos acostumados a nos proteger das coisas por meio da linguagem, da cultura. Vistas em sua brutalidade original, elas assustam. A linguagem funciona como um vidro isolante, um instrumento de transformação do mundo em representação. Mas Pialat quer justamente o que se encontra antes dessa preparação, desse processamento intelectual ou conceitual do

mundo. Por isso, enfraquece as proteções fornecidas pela linguagem, expondo o espectador ao real filmado sem muita mediação reconfortante.

A crueza assim exposta leva a um tipo de experiência estética pouco comum. Os filmes de Pialat são de rara beleza, mas belo não necessariamente significa agradável, e nem sempre encontraremos num filme de Pialat o refinamento magistral, a destreza, o equilíbrio, tampouco o frescor, a experimentação, a jovialidade, em suma, nenhuma das belezas já admitidas pelos cânones (clássicos ou modernos). O que vemos em seus filmes é a beleza da autenticidade, da verdade extraída – no mais das vezes, à força – de uma realidade captada em sua energia e intensidade singulares.

Há algo que Pialat partilha com John Cassavetes e que podemos ver também em cineastas mais recentes como Abel Ferrara e Claire Denis: cada um a seu modo, eles realizam cinematograficamente, corporalmente, visceralmente, "a ideia filosófica de que a vida não é uma forma, uma luta contra a desordem, e sim uma série desordenada de intensidades" (Baecque, Bouquet e Burdeau 2008, p. 189).

A vida das personagens de Pialat não se organiza em torno de um projeto; ela é vivida no fluxo dos eventos e no descontrole das emoções, nas energias vitais transbordantes. Uma narrativa de Pialat, consequentemente, nada mais é que uma sucessão de fragmentos de existência selecionados em virtude de sua maior ou menor carga de intensidade, não necessariamente compondo um arranjo ficcional claramente estruturado. A *mise en scène* deve estar, acima de tudo, atenta aos movimentos imprevisíveis dos atores, à temperatura do ambiente, às irrupções violentas dos corpos, às tensões que circulam no espaço e colocam em risco a própria integridade do plano.

Os filmes de Pialat não trazem tanto da sujeira e da granulação das imagens, da luz pungente, das angulações agressivas que por vezes vemos no cinema de John Cassavetes. Pialat não explora tão abertamente a expressividade dos elementos plásticos. Os acidentes ópticos que Cassavetes assimila e fermenta em seus filmes – a exemplo daqueles halos luminosos surgidos ao acaso e mantidos no quadro ao ponto da

saturação, como se quisessem devorar a imagem – são mais escassos em Pialat, cuja câmera se porta, não raro, com certa "serenidade", se é que essa palavra se aplica ao diretor de *Sob o sol de Satã* (*Sous le soleil de Satan*, 1987). Talvez não seja serenidade, mas, antes, a paciência de um caçador que aguarda, estuda o momento certo de atacar a presa ou de um cirurgião que avalia o corpo operado à procura do "ponto de clivagem", do lugar em que vai incidir. Uma vez encontrado esse ponto, a câmera corta diretamente no nervo.

Um filme de Pialat nunca é totalmente *réussi*, bem-sucedido, acabado, concluído. Ele é sempre um pouco *raté*, fracassado, incompleto. Há partes faltando, há a sensação de que o material do filme transborda sua duração, de que a cor não coube inteiramente na figura. A noção de montagem, em Pialat, não diz respeito a uma etapa de lapidação e afinação da narrativa; a montagem se dá para além do encadeamento dramático e da progressão psicológica. Os filmes de Pialat não aspiram a uma unidade orgânica, a um equilíbrio das partes, e sim à exploração das relações de força entre os planos e ao empilhamento sem trégua das tomadas de vista. Daí um filme como *Nós não envelheceremos juntos* ter um aspecto tão sufocante: as brigas do casal protagonista são mostradas uma após a outra, sem respiro, sem pausas narrativas. Entre uma cena e outra, podem ter se passado dias, semanas ou até meses, mas o filme faz questão de acavalá-las de modo a retratar uma relação permanentemente em crise, sempre no paroxismo da tensão.

Infância nua também é uma soma de blocos de realidade "não suturados". A falta de sutura se deve ao fato de que a montagem não alivia a violência do corte pela organização significante da narrativa. O filme apenas acumula, empilha um plano sobre o outro, mantendo entre eles a fratura, a amputação que está na origem da vida de François, um menino órfão que vive mudando de casa por não se adaptar a nenhuma das famílias que o adotam. A narração de *Infância nua* é radicalmente antirromanesca. Pialat deliberadamente suprime partes do roteiro em proveito de situações que ele observa ou ouve de membros de seu elenco amador. O que importa é a verdade dos atores, não há desejo de ficção

que possa desviar Pialat desse desejo outro, primordial, de captar um momento inédito e inesperado se baseando nos atores não profissionais com que trabalha. A eficácia da construção dramática é anulada em benefício da verdade das personagens. O resultado é uma sucessão de blocos de espaço-tempo em que a verdade do fato bruto se impõe contra qualquer primazia de estilo ou de fabulação. Os encontros de Pialat com os atores se tornam a principal matéria a filmar. De tão prolífico que se prova tal encontro, a primeira versão da montagem tem quatro horas. Os produtores exigem que Pialat faça uma versão menor, condizente com um formato mais comercializável. O critério para reduzir a metragem do filme, então, será o seguinte: a verdade do ator é a grande evidência a se procurar; tudo o que soar falso deve ser suprimido, assim como tudo o que soar demasiadamente calculado do ponto de vista da *mise en scène*. Uma cena "malenquadrada" em que os atores estão bem será sempre preferível a uma cena tecnicamente bem-filmada, porém com más atuações. É importante dizer que boas atuações, em Pialat, não significam o jogo dramático bem-conduzido. Ele rejeita a dramaturgia convencional, rejeita o teatro bem "jogado".

Loulou (1980) radicaliza ainda mais o aspecto lacunar da montagem. O roteiro é reduzido a um fiapo de trama: Nelly (Isabelle Huppert), moça bonita e culta, larga o marido burguês para ficar com Loulou (Gérard Depardieu), um bronco que não tem ocupação nem emprego fixo. A parte sociológica e psicológica do enredo é reduzida ao máximo. Personagens secundárias vêm e vão; situações que não contribuem em nada para a construção do drama central ganham tanto tempo de tela (ou até mais) que as situações mais "relevantes" do ponto de vista da dramatização. A principal cena do filme consiste numa briga ocasionada pelo ciúme de uma personagem que mal havia aparecido até então. Nada impede, no cinema de Pialat, que uma personagem secundária seja o estopim de uma cena mais intensa que as cenas que envolvem o drama de suas personagens principais. Para ele, basta filmar um traço, um naco de vida de uma personagem, e esta automaticamente passa a ter uma presença, uma realidade ampla e sólida.

Loulou, a rigor, não foi terminado. As filmagens se atrasaram e os atores precisaram abandonar o filme para se dedicar a outros projetos (Huppert, por exemplo, viajou para os Estados Unidos para integrar o elenco de *O portal do paraíso* [*Heaven's gate*, Michael Cimino, 1980]). O filme teve, então, de ser montado com o material de que se dispunha até aquele momento, faltando pedaços, faltando certas passagens que tornariam a narração mais explícita, mais linear, menos caótica. A força do filme, porém, está justamente nessas carências, nessas fendas, nessas "faltas" assumidas e exploradas pelo diretor e por seus montadores (dentre eles, Yann Dedet, com quem Pialat trabalhará até seu penúltimo filme, *Van Gogh* [1991]). A carência de informações sobre uma personagem não a empobrece nem diminui sua espessura dramática, pelo contrário: somos levados a perceber que ela tem toda uma vida fora de campo, que é uma pessoa e não apenas uma personagem de cinema.

"J'en ai marre!": eis a fala mais recorrente no cinema de Pialat, cineasta do ressentimento, da neurose, da histeria. Em todos os seus filmes há sempre uma personagem (ou mais de uma) que, num determinado momento, desabafa: "j'en ai marre!", eu não aguento mais, não suporto mais. Mas o que elas não suportam mais? Tudo. A filmagem, também: os *sets* de Pialat ficaram conhecidos por seu caráter extenuante. Trabalhar com Pialat era uma experiência exaustiva, sobretudo para os atores, com os quais ele raramente se dava por satisfeito. Essas relações de forças entre o diretor e os atores tensionavam as cenas registradas pela câmera.

Aos nossos amores (*À nos amours*, 1983) é um exemplo perfeito do estado de nervos que se instalava. Para a atriz Evelyne Ker, as filmagens de *Aos nossos amores* foram traumáticas. Além de irritada com o tratamento ríspido que recebia de Pialat, ela sentia ciúme da atenção exclusiva que o cineasta dedicava a Sandrine Bonnaire. Um belo dia, explode de raiva em plena cena. Na primeira sequência de afrontamento entre sua personagem e os filhos, Evelyne Ker fica histérica e toda a equipe se dá conta de que, naquele momento, é a atriz, e não a personagem, que perde as estribeiras. Pialat, provavelmente se

regozijando por ter finalmente atingido o que queria, ou seja, a desestabilização do sistema nervoso da atriz, limita sua *mise en scène* a registrar de forma direta, num plano aberto e contínuo, essa explosão histérica. A partir de um determinado momento do filme, cada plano passa a conter a iminência de uma personagem partir para cima da outra e começarem a se estapear.

Embora seja o mais arejado, límpido e sensual dos filmes de Pialat até então, e embora apresente uma *mise en scène* de certo modo mais "bem-polida", quase clássica em certas passagens (diálogos em campo-contracampo no melhor estilo "direção invisível", por exemplo), *Aos nossos amores* traz aquela crueza-crueldade e aquela selvageria narrativa características de seu diretor. Continuam presentes as elipses indeterminadas, as faltas, a narrativa esburacada e sem cimento dramático entre uma cena e outra, a sensação de assistirmos a seres humanos próximos de uma ruptura iminente.

O filme começa no Mediterrâneo, em clima de férias de verão, com adolescentes descobrindo o amor, vivendo momentos fugazes, participando de uma encenação *naïf* de *On ne badine pas avec l'amour*, de Musset. Mas, como em *Adeus Philippine* (*Adieu Philippine*, 1962), de Jacques Rozier (um dos poucos cineastas com quem Pialat se sentia sintonizado), esse frescor da juventude e essa atmosfera ensolarada encobrem uma tristeza profunda, uma ferida que corta o mundo por dentro. Em Rozier, essa tristeza se cristaliza na guerra da Argélia, para onde a personagem vai após o idílio mediterrânico que vive ao lado de duas moças. Em Pialat, o mal já está feito de antemão, não sabemos qual o motivo.

A protagonista de *Aos nossos amores* é Suzanne, interpretada pela então debutante Sandrine Bonnaire. O filme que se delineia nos primeiros minutos poderia se chamar "Suzanne" ou até mesmo "Sandrine". Pialat parece interessado, a princípio, em fazer um documentário sobre a energia de vida dessa adolescente talentosa que descobriu durante os testes de elenco e pela qual está fascinado. Ele sempre gostou de atores não profissionais, mas, com Sandrine Bonnaire, dá um passo além: descobre

uma jovem sem as habituais resistências (comuns em não atores) motivadas por timidez ou por reserva e sem o compromisso (comum em atores profissionais) com uma imagem previamente construída por outros filmes, sem carreira a defender, enfim, uma pessoa que simplesmente, por um golpe de natureza, atinge de imediato o essencial da cena e da personagem, justamente por saber ocupar o espaço que Pialat lhe reserva: uma fenda aberta entre o jogo dramático e a espontaneidade do improviso. Por não temer o risco do imprevisto, da surpresa, por não evitar a ambiguidade entre o atuado e o não atuado, Sandrine se revela a atriz ideal para o papel. Quando Pialat diz "ação!", nenhum dos atores ou dos técnicos da equipe sabe direito o que vai acontecer. Alguns se assustam com tal método, outros se enervam; Sandrine está à vontade.

A trama do filme pode se resumir às trocas de namorados de Suzanne ao longo de um dado período. Simultaneamente, há uma história familiar pautada pelo afundamento, pela queda. O pai (interpretado pelo próprio Maurice Pialat) sai de casa e sua ausência cria um buraco negro no seio familiar, um fosso que suga as personagens com agressividade ciclônica. Suzanne, a mãe e o irmão mais velho se torcem uns sobre os outros, se batem, se agarram. Em certos momentos, o filme se torna um estudo etológico sobre o comportamento selvagem.

Uma coisa comum na obra de Pialat são justamente os afrontamentos físicos, as explosões de violência que jogam um corpo sobre o outro, e que nada constituem, senão um último ato desesperado dos homens ante a constatação de que a desgraça é inevitável. Em *Loulou*, há a já mencionada cena da briga desencadeada pela crise de ciúme de uma personagem secundária. A confusão ocorre após o almoço na casa de campo em que Loulou (Depardieu) visita amigos e familiares, acompanhado de Nelly (Huppert). Lá pelas tantas, um rapaz acha que um dos amigos de Loulou está flertando com sua esposa e resolve tirar satisfações, armado de uma espingarda de cano duplo. Começa uma dessas cenas tipicamente pialatianas, em que um indivíduo avança sobre o outro, os atores se enroscam num novelo humano – meia dúzia de corpos se atracando de forma feroz, histérica e, em certos momentos, patética.

Pialat filma toda a sequência da briga em três ou quatro planos longos, com câmera na mão, numa técnica quase documental. A *mise en scène* brota como que do interior do plano-sequência, espontaneamente, embora saibamos que algo assim não poderia ocorrer sem um tanto de preparo e controle.

No final da sequência, a câmera desloca-se das personagens envolvidas na briga e encontra Isabelle Huppert com o olhar perdido, desconectada da realidade ambiente, voltada para pensamentos íntimos. Pialat sai quase imperceptivelmente do registro exterior da *bagarre* coletiva e busca a interioridade de Nelly, o fundo de verdade de seus sentimentos naquele momento. A câmera deixa de lado o aspecto físico e coletivo da cena e passa a sondar o estado interno da personagem de Huppert – a única, dentre os presentes, *que não faz parte daquele mundo* –, tentando visualizar o que ela pensa e sente. Nelly se acha, de repente, profundamente solitária (a câmera se fecha sobre ela, depois de um conjunto de planos-sequência em que havia sempre duas ou mais personagens em quadro), perdida num universo que não é o seu, quer dizer, numa *classe social* que não é a sua. Seu não pertencimento ao mundo de Loulou, já colocado desde o início, vem à tona após aquela cena de violência. Será que, naquele plano, naquela caminhada de Nelly, indo do lugar onde aconteceu a briga até a mesa em que ela se serve de um licor, com semblante introspectivo, acompanhada de perto pela câmera, será que naquele momento ela decide abortar o filho que está esperando de Loulou? É provavelmente ali, naquele ponto da narrativa, que ela se dá conta de que não quer manter um vínculo para a vida toda com aquele mundo.

Todos os filmes de Pialat contêm essas bolhas de tristeza, essas zonas de escuridão em que o ser se afunda. São os momentos em que a câmera perscruta – sem deixar de respeitar a opacidade natural dos seres – o que se passa no fundo da consciência, nos abismos da mente. Há vários olhares de Sandrine Bonnaire em *Aos nossos amores*, de Gérard Depardieu em *Polícia* (*Police*, 1985), de Marlène Jobert em *Nós não envelheceremos juntos*, que acusam exatamente essa consciência de que a

vida é uma luta (perdida de antemão) contra forças obscuras que ultrapassam nosso entendimento. Esses planos nos deixam com a certeza de que “a tristeza durará para sempre”, para usar a frase de Van Gogh citada por Pialat na parte final de *Aos nossos amores*.

A posição que Pialat ocupou diante da *nouvelle vague*, aliás, foi um pouco aquela ocupada por Van Gogh diante do impressionismo: “Uma dupla relação de cumplicidade e exterioridade” (Magny 1991, p. 26). Mas o que os conecta mais profundamente, como fica claro no filme que o diretor realizou sobre o pintor holandês, é a afinidade de estilo: assim como a pintura de Van Gogh se impõe pela aplicação sucessiva de camadas de tinta, pelo empastamento das cores, pelo aspecto tátil do conjunto, assim também o cinema de Pialat reside no gesto, na ação do gesto. Filmar com as mãos, mais que com os olhos: Pialat nunca conferia o quadro no visor e acompanhava a cena de perto, jamais utilizaria um monitor – a cena precisa existir tatilmente, fisicamente, antes de existir visualmente.

> Da mesma forma que a pintura de Van Gogh não é representação da vida, mas por sua matéria é testemunha do gesto, do elã vital, do investimento libidinal que a fez existir – em uma palavra, que ela está na vida e não ao lado ou em face dela à maneira da imagem no espelho –, o cinema de Pialat, todo ele energia, sensação, pulsão, matéria, consiste em viver ao invés de só “fazer cinema”. (*Ibid.*, p. 28)

Jean Eustache: Os filhos de Marx e da Coca-Cola

Antes de falar do cinema de Jean Eustache, é preciso retornar mais uma vez a Godard: *Masculino feminino* (*Masculin féminin*, 1966), um de seus melhores filmes, é uma curiosa mistura de momentos de encenação rigorosa com outros de mera captação bruta de fatos documentais dilapidados. O filme é composto tanto por vistas à Lumière (curtas tomadas mostrando o movimento nas ruas, a respiração coletiva da cidade, pessoas entrando ou saindo de edifícios) e depoimentos filmados à maneira de um documentário de cinema-direto (como o da menina que

fala de sua viagem aos EUA), quanto por planos-sequência perfeitamente coreografados e executados, de que o melhor exemplo é a cena em que Paul (Jean-Pierre Léaud) quer pedir a namorada em casamento: a câmera passa por praticamente todos os cantos de um café, explora todo o espaço, perde e depois reencontra os protagonistas, varia o foco de sua atenção entre as conversas de diferentes pessoas (o que se constrói, sobretudo, por meio do som, que "flutua" de uma conversa a outra), faz um verdadeiro balé por entre os corpos e as mesas. Em meio ao mar de disjunção e anarquia estética que compõe a maior parte do filme, Godard insere essa sequência de pura *mise en scène*, milimetricamente construída.

A personagem de Léaud em *Masculino feminino* já é praticamente a mesma que ele fará em *A mãe e a puta* (*La maman et la putain*, 1973), de Jean Eustache: um jovem da geração dos "filhos de Marx e da Coca-Cola", como sugere uma cartela enxertada entre um plano e outro do filme de Godard. Em outras palavras, um jovem contemporâneo de Maio de 68. Se Godard é o radar antecipatório das agitações, a antena sensível a todos os sinais emitidos pela juventude, Eustache é o comentador póstumo, o responsável por fazer o inventário dos acontecimentos. *Masculino feminino* é o filme pré-Maio de 68; *A mãe e a puta*, o filme pós.

Adepto de um dandismo intelectual que remonta tanto a Baudelaire quanto à própria cinefilia parisiense dos anos 1950-1960, Alexandre, a personagem de Jean-Pierre Léaud (claramente o *alter ego* de Eustache), é um jovem desocupado (ou melhor, ocupado com sua desocupação), que passa os dias lendo, ouvindo música, frequentando cafés e seduzindo mulheres com sua prosa irreverente. Ele vive um relacionamento aberto com Maria (Bernadette Lafond), até que surge uma terceira pessoa, Veronika (Françoise Lebrun), e as situações criadas pelo relacionamento a três escancaram a desordem sentimental em que eles se encontram. "*A mãe e a puta* conta a história mais velha do mundo, a de um homem que ama duas mulheres, mas num contexto social e afetivo preciso, o do pós-68" (Philippon 2005, p. 34). Em vez de festejar cegamente a liberação sexual, o filme revela tudo o que ela encobre se reduzida a um mero

slogan, a uma palavra de ordem desgarrada da experiência sensível. Os diálogos, a despeito de certa dose de teatralidade, são por vezes de uma crueza desconcertante: ofensas e confissões íntimas trocadas em linguajar despudorado e franco. Impressionou, à época, a forma direta com que as mulheres desse filme falam de sua vida sexual, de sua menstruação, de seu corpo.

Uma das pregações mais fortes de Maio de 68 era a noção de que o corpo, sendo o lugar singular da encarnação das forças constritoras do sistema, constituía também a principal ferramenta do sujeito para lutar contra as armaduras sociais. Em *A mãe e a puta*, contudo, os corpos eustachianos são máquinas de produção do vazio: eles consomem sua energia no nada fazer, no discurso desligado da prática; "são rigorosamente aprodutivos, ou seja, a questão da matéria não é da conta deles, não lhes diz respeito. Eles inventaram para si mesmos uma forma maquínica inédita que consiste em pulverizar a energia do vazio e, sobretudo, não transformar as condições do ser" (Baecque, Bouquet e Burdeau 2008, p. 184). São corpos sugados no abismo deixado pelo esvaziamento dos *slogans* de 68. A *mise en scène*, consequentemente, tende à fixidez e à lentidão, uma infra-*mise en scène*, que consiste numa captura tão simples quanto minuciosa dos gestos e das falas dos atores, às quais o som direto funde os ruídos urbanos, formando um bloco sonoro indivisível. "Não se trata de um som 'sujo' (segundo os padrões técnicos), mas de um *som-matéria*" (Philippon 2005, p. 31).

No texto contido no *release* do filme, Eustache reivindica uma abordagem realista dos comportamentos humanos e diz que *A mãe e a puta* é "a descrição do curso normal dos eventos sem o emprego esquemático da dramatização cinematográfica" (*ibid.*, p. 38). O que o filme demonstra, todavia, é que ele não ignora as regras clássicas da *mise en scène*, da decupagem, da elipse, do campo-contracampo (que fundamenta várias das cenas dialogadas do filme), do *raccord* de olhar (como no momento do primeiro contato visual entre Alexandre e Veronika, ele passando na calçada e ela sentada à mesa de um café). A questão é que Eustache, de fato, rejeita qualquer tipo de expressionismo

da imagem e simplifica a técnica e o estilo, a fim de permitir que o “ar do tempo” construa sua própria fala ao longo do filme. O que literalmente *leva tempo* (três horas e 40 minutos, para ser mais exato). Como diz Alexandre num de seus primeiros diálogos com Veronika: “Ruminar o tempo, ruminar uma ideia…”. A câmera de Eustache faz exatamente isso: rumina o tempo, as palavras, as ideias, os dias. Ela “escuta” os atores, ouve calmamente as histórias de amores perdidos que esses jovens contam como se já tivessem vivido muito mais do que seus anos permitiriam. Alexandre novamente: “O tempo faz muito bem esse trabalho de unir e separar as pessoas… Eu não faço nada, deixo o tempo fazê-lo por mim”.

Que não se confunda esse olhar ruminante de Eustache com uma captação inconsciente do real ou com uma renúncia à *mise en scène*. A construção é evidente e o domínio plácido dos movimentos de câmera (algumas das mais belas panorâmicas do cinema moderno se acham nesse filme) é apenas um dos muitos signos da exatidão de intenções do diretor ao filmar cada plano.

Como Pialat, Eustache esvazia sua *mise en scène* de qualquer virtuosismo ou arrogância de esteta. O quadro não é jamais um *trompe l’oeil* ou um jogo de reflexão: ele mostra as coisas diretamente. A câmera só se move se houver uma finalidade, e o faz de forma concisa, não há desperdício de movimento, não há desvio do foco. A iluminação das cenas é extremamente simples (tecnicamente falando, não conceitualmente). Eustache não é um cineasta da imagem, mas do plano. “O plano diz ‘eis aqui’, ele ficciona; a imagem diz ‘você me viu?’, ela se exibe” (Chevrie 1985, p. 31).

A recusa eustachiana à estilização não repercute, entretanto, no seu oposto radical, que seria a vigilância neutra. Por trás do aparente retraimento da *mise en scène*, na verdade, Eustache elabora, ordena, arquiteta, compõe um universo de acasos em que nada se dá por acidente.

O longo monólogo de Veronika, já quase ao final do filme, com a personagem (ou a atriz?) às lágrimas, é o melhor exemplo do paradoxo configurado pela *mise en scène* de Eustache. Não sabemos, aqui, se

estamos no cúmulo da austeridade (encurralar a atriz na parede e não deixá-la em paz até que ela termine de confessar seu sentimento verdadeiro) ou da generosidade (permitir-lhe o tempo de liberação do choro, dar-lhe a chance de externar a emoção guardada). Um momento de verdade como esse se atinge por um sistema rigoroso de *mise en scène* ou por um afrouxamento momentâneo da técnica? O monólogo é filmado basicamente num plano frontal, fixo e alongado (refiro-me ao terceiro dos três *closes* sobre Veronika nessa cena), um interminável primeiro plano do rosto de Françoise Lebrun. Quase um apagamento da *mise en scène* para propiciar o afloramento da atriz. E, no entanto, não haveria como conceber esse plano fora de todo o sistema formal construído até então pela decupagem. A dialética que *Masculino feminino* exibia, cortando de sequências soltas para planos supraencenados, *A mãe e a puta* condensa numa só abordagem da câmera e do espaço que é já a *mise en scène* e a anti-*mise en scène* reunidas num mesmo gesto.

O mais frequente, no cinema, é filmar o choro sendo produzido, o rosto do ator se preparando para receber as lágrimas. Conseguir chorar no decorrer de um plano de cinema, de preferência sem corte, sem trucagem (de forma baziniana, se assim podemos dizer), é facilmente visto pelo senso comum como sinônimo de boa atuação. Mas Jean Eustache faz o contrário: o choro chega abruptamente, e quando irrompe, na verdade, Veronika está fora de quadro; o corte para o primeiro plano de seu rosto só ocorre depois que o choro já começou. A duração do plano se preenche, então, pelo tempo de escoamento das lágrimas. Não se trata mais de fabricar o choro por meio de uma técnica ou de um subtexto, mas de levá-lo à exaustão, justo ao ponto em que ele deixa de ser uma emoção representada para se tornar uma emoção verdadeira. Eustache passou do realismo da representação à verdade da atuação.

Essa busca pela verdade do ator inclui, inequivocamente, uma inclinação pelo drama e pela teatralidade. Ao mesmo tempo em que filma sequências inteiras em sua duração bruta e lança mão das potências específicas do registro automático do real, o diretor de *A mãe e a puta* “submete fatos, comportamentos e discursos a uma teatralização que

reside menos na cenografia – a problemática de Jean Eustache não é a mesma de um Syberberg ou de um Manoel de Oliveira – do que no texto e na direção de atores" (Philippon 2005, p. 39). *A mãe e a puta* nada tem a ver com o *nouveau naturel* e com os diálogos descontraídos que estavam em voga no cinema francês no momento em que o filme foi feito. A meta principal de Eustache não é o naturalismo dos atores e a dicção natural. Pelo contrário, tudo é recitado, ensaiado, teatralizado. A beleza literária do texto (de inspiração flaubertiana) é preservada ao máximo na filmagem. Se o filme nos soa mais verdadeiro do que qualquer outro do mesmo período, é porque não partiu do naturalismo, mas da própria realidade (da realidade da filmagem, também), o que é bem diferente e muito mais profundo. Há até um elogio do falso, que é pronunciado, claro, por Alexandre à mesa de um café: "Quanto mais falso se é, mais longe se vai. O falso é o futuro". Em seguida, ele conta uma história sobre Sacha Guitry, grande dramaturgo e cineasta francês, bastante ativo entre os anos 1930 e 1950, exímio *metteur en scène* que, não obstante, ficou totalmente de fora dos textos que tentaram definir a *mise en scène* nos anos 1950. Eustache evoca Guitry sem gratuidade alguma; é mais uma de suas declarações de princípios: "Théâtre, mon beau souci."[40]

No meio desse mesmo diálogo em que elogia o falso e enaltece o homem de teatro, Alexandre coloca os óculos escuros durante um *close-up* frontal que dá a esse gesto uma dimensão quase solene. Não são apenas os óculos que Alexandre põe no rosto, mas uma máscara. O que ele esconde? Melhor dizendo, o que ele revela por meio da lente translúcida? O filme é perpassado por esse "princípio da oscilação e do duplo jogo: entre a sinceridade e a simulação; entre o discurso e a entonação; entre a entonação e a expressão do rosto, ou, mais amplamente, entre o enunciado e a enunciação" (*ibid.*, p. 37).

A força da *mise en scène*, da palavra, da direção dos atores, somada ao caráter histórico inegável do filme (a documentação dos hábitos sexuais, do substrato moral, dos humores e rumores de uma época), faz de *A mãe e a puta*, possivelmente, o filme francês mais importante dos anos 1970 ("*A regra do jogo* da nossa geração", diria Philippe Garrel numa

cena de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights…* [1985], comparando o filme de Jean Eustache à obra-prima de Jean Renoir). *A mãe e a puta* é ao mesmo tempo um relato autobiográfico e o retrato coletivo de uma geração. O que começa como diário íntimo de repente se torna o filme-síntese de toda uma sociedade. Filmar o que se passa debaixo das cobertas vira uma forma de conhecer a época e a sociedade em que se vive.

Philippe Garrel: A pintura dos sentimentos

Há duas interessantes definições de *mise en scène* feitas por Philippe Garrel em momentos distintos de sua carreira. A primeira surge no decorrer de um diálogo do diretor com a atriz Mireille Perrier, publicado nos *Cahiers du Cinéma* em 1985. "O que é a *mise en scène*?", ela pergunta. "A aparição da dialética na história da pintura, o manejo da câmera", ele responde após certa hesitação (Perrier e Garrel 1985, p. IX). Essa "aparição da dialética na história da pintura" a que Garrel se refere sem explicar do que se trata talvez seja o momento em que a imagem pictórica se torna um lugar de reflexão, em que a própria atividade do pensamento se inscreve na imagem, em que é estabelecida uma conexão íntima entre o ver e o pensar. Quanto ao "manejo da câmera", não fica nenhuma dúvida: trata-se de achar "um ângulo, um quadro, uma altura e um eixo", como ele mesmo declara em entrevista aos *Cahiers du Cinéma* em 2011, mais de 25 anos depois da conversa com Mireille Perrier. Nessa entrevista, Garrel reformula sua definição de *mise en scène*: "A *mise en scène* é a direção de atores, é como se estabelece a lógica da situação entre eles. (…) Noventa por cento da *mise en scène* estão na direção de atores, e os dez por cento que restam correspondem ao lugar da câmera" (Garrel 2011, p. 76). O centro da questão se desloca, portanto, da câmera para os atores. O que define o trabalho da câmera é o comportamento do ator: o "manejo da câmera" só é decidido "uma vez que os atores já foram

situados na arquitetura”; a câmera não se mexe gratuitamente, mas sempre “em relação às personagens num espaço”. Definir o quadro previamente é estabelecer o tabuleiro em que se darão os movimentos dos atores; deixar, como Garrel, que o quadro se faça depois, que o plano seja conduzido pelo ator, é afirmar que a verdade do cinema não está na maneira, mas na matéria.

À semelhança de Jean Eustache, Garrel troca o realismo por algo mais difícil, mais exigente, que, nesse caso, é uma forma de crença obsessiva no real, na autenticidade física de uma tomada cinematográfica, desde que feita à flor da pele, *sur le vif*. Garrel concorda com uma das premissas dos cineastas da *nouvelle vague*: “Para que uma ficção seja boa, é preciso que o documentário que está no interior dela seja bom” (*ibid.*, p. 74). O interessante não é a história a ser contada, mas o ato de documentar a presença de alguém num determinado tempo/lugar, e de dar a perceber tudo o que está implicado nessa presença (atitude corporal, entonação, olhar etc.).

Os filmes de Garrel são marcados menos por grandes movimentos dramáticos do que por vibrações íntimas, rostos afundados em si mesmos, sombreados, diálogos um pouco inconclusos, com as palavras saindo mascadas, insuficientes, nem sempre colocadas para fora com clareza. O som traz a primeiro plano a respiração entre uma frase e outra, os soluços, os pigarros, a mumunha, o dedo arrastando no tecido, a bebida descendo pela garganta, toda uma galáxia de pequenos sons que tornam o mundo visível mais real, sólido e complexo.

Um dos grandes temas do cinema de Garrel é a vida da película em si mesma, o grão formigando na tela, a luz flicando: uma percepção concreta da matéria viva do cinema. Ele às vezes parece pôr à prova essa evidência sensível do filme, registrando corpos no limite da visibilidade, contornos ameaçados pelas sombras, prestes a cair na escuridão total, apenas recebendo uma parcela quântica da luz, uma última coisa a se ver antes do mundo entrar em *fade out*. Perguntado sobre seu modo de iluminar a cena e os atores, Garrel respondeu: “Apenas o suficiente para que vejamos alguma coisa sem ir mais longe” (Perrier e Garrel 1985, p. IX). A película

cinematográfica é desafiada na sua capacidade de restituir o real pela impregnação luminosa, como no plano de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights…*, em que a câmera desliza pelo espaço de um porão onde a única fonte de luz é uma vela e as figuras não se fazem visíveis, senão precária e parcialmente (um plano que demonstra a grande influência da pintura de Georges de La Tour no cinema de Garrel). Nessa "caverna", que é o palco metonímico de um drama interior, dois corpos se enlaçam e um terceiro os observa com tristeza, tudo isso se passando no limiar da desaparição. O desenho da *mise en scène* fica encoberto na sombra, obrigando o conteúdo dramático a se exprimir na própria matéria plástica do plano. Às vezes, parece que não há mais nada em quadro, somente o breu total, até que nossa retina se reacostuma – ou a chama da vela se intensifica um pouco mais – e percebemos uma silhueta quase invisível, um rosto querendo se destacar das trevas.

Em *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights…*, Garrel radicaliza seu cinema, o que aqui significa dizer que ele o reduz aos gestos mínimos que o fundam. O grosso do filme consiste basicamente em retratos filmados dos atores (Mireille Perrier, Lou Castel, Anne Wiazemsky, Jacques Bonnaffé) e de alguns colegas cineastas (Jacques Doillon, Chantal Akerman), que Garrel filma sem finalidade outra que não registrar aquela presença (os planos com Chantal Akerman se aparentam bastante aos *screen tests* que Andy Warhol fazia com os artistas e intelectuais de quem era amigo). São planos longos, parados, pregnantes. Os atores pouco fazem além de respirar, existir, estar no mundo. O filme contém um fiapo de narrativa, mas que quase não conta. Trata-se, para Garrel, de captar os estados de alma das pessoas que estão perto dele. É uma forma também de aproximar o cinema da pintura, de filmar os rostos conhecidos um pouco como Pierre-Auguste Renoir pintava seus parentes e amigos – e alguns planos de Mireille Perrier, de fato, lembram os retratos femininos pintados por Renoir. Garrel quer deixar a película se impregnar dos sentimentos que cada corpo concentra em seu interior, provocar um extravasamento da substância emocional íntima de cada ator no espaço plástico da imagem, fixar na gelatina sensível os mínimos fenômenos luminosos que afetam o plano no momento de sua filmagem,

assim como as mínimas vibrações do corpo, o mais fugidio brilho do olhar; fazer emoção e emulsão coincidirem.

Garrel recupera a poesia visual do cinema mudo (o *close* silencioso de Mireille Perrier comendo uma flor parece tirado de um filme impressionista, ou até surrealista, dos anos 1920). Os primeiros planos, em *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights…*, demonstram um retorno à *fotogenia*, à noção de que o registro das aparências visíveis, no cinema, permite a captação dos micromovimentos do universo, do imponderável; o mundo óptico e o imaginário, o objetivo e o subjetivo confluem para um mesmo fluido fotogênico que a câmera tem o poder de intensificar; na superfície dos rostos, são os movimentos interiores o que o cinema dá a ver. Curioso notar que Jean Epstein desenvolveu seu conceito de fotogenia (ou o adaptou ao cinema, pois, na fotografia, tal conceito já existia) num momento, os anos 1920, em que os principais teóricos do cinema estavam empenhados em definir sua especificidade, o que automaticamente os impelia a rejeitar um termo, a *mise en scène*, trazido de uma arte pregressa, o teatro. O coração e o segredo da arte cinematográfica, então, não podiam estar na *mise en scène*, mas nessa outra instância, a fotogenia, mais atrelada à natureza imagética do cinema, à cinegrafia do movimento. Garrel, ao retornar à fotogenia, de certa maneira se afasta da *mise en scène*.

Essa noção de fotogenia (que, cabe frisar, está mais próxima de Jean Epstein do que de Louis Delluc) pressupõe que a função do cinema é menos exprimir a realidade do que deixá-la advir por si só, dependendo, portanto, antes de um milagre natural do registro fílmico do que de uma sabedoria técnica e artística do responsável por esse registro (o cineasta). Com um detalhe a mais: em 1985, diferentemente de 1925, a fotogenia implica trabalhar "conscienciosamente para eliminar todo efeito visual excessivo", devendo passar "obrigatoriamente pelo retraimento" (Aumont 1993, p. 326). Nada pode ser acrescentado pelo cineasta à imagem – nenhum filtro fotográfico, nenhuma refração da luz, nada. É que, nos anos 1980, o cinema está imerso no fetiche da imagem hiperestilizada, hiperiluminada, hiperrealista, e a reação de Garrel (bem como de outros

cineastas – Rohmer, Straub-Huillet) é tomar a direção contrária, extirpando todo e qualquer embelezamento artificial e só usando do cinema aquilo que já existia desde Lumière (acrescentando o som, é claro – apesar de que Garrel, nos anos 1960, chegou a fazer filmes mudos e, em *Elle a passé…*, filmou sequências inteiras sem som).

Até mesmo a montagem pós-griffithiana é descartada por Garrel (salvo um ou outro momento em que há *raccord* ou articulação efetiva entre as imagens). Alguns planos de *Elle a passé…* trazem as claquetes que anunciam o início da tomada e os *cuts* que determinam o fim, como se a versão definitiva do filme fosse o material bruto apresentado sem organização narrativa. Um filme inacabado. As elipses não desempenham qualquer papel retórico, são apenas pontos esburacados da narrativa, vazios que estão ali para serem menos interpretados do que sentidos: em vez de se perguntar sobre o que ocorreu na passagem de um plano a outro, o espectador é levado a experimentar o peso da ausência, da “falha”. O desligamento narrativo é quase total. A potência individual do plano é tudo o que há em *Elle a passé tant d’heures sous les sunlights…* Garrel reduz o cinema ao plano, às *prises de vues*. Seu filme é feito de fragmentação e inacabamento.[41] O que importa não é constituir uma totalidade narrativa, mas juntar pedaços de mundo registrados pela câmera. Pedaços ou, quem sabe, escombros, já que ele filma sobre as ruínas tanto do antigo romantismo quanto das modernas utopias sociais e políticas alimentadas pelas vanguardas do século XX. O inacabamento se deve, em certa medida, a uma herança de pressupostos vanguardistas: negar a unidade tradicional da obra de arte, bloquear a relação entre a parte e o todo que caracteriza a obra acabada e orgânica, reconduzir a arte à vida (ou seja, aniquilar a barreira que mantém a arte como atividade dissociada da práxis vital) (cf. Bürger 2008, pp. 117-162). Mas Garrel sabe que está filmando em tempos não míticos, e que a ideia de reunir arte e vida (que ele mesmo buscou intensamente nos anos 1960-1970) já fracassou. Restam uma amargura de fundo e uma necessidade de encontrar novas motivações para seguir vivendo e filmando (no caso de *Elle a passé…*, essa motivação foi o filho que ele acabara de ter, Louis Garrel, hoje protagonista de seus filmes e um dos atores franceses mais

badalados).

Ao lado de *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1980), *Olhos na boca* (*Gli occhi, la bocca*, Marco Bellocchio, 1982) e mais um ou outro, *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights…* pertence ao pequeno – e infinitamente poderoso – grupo dos filmes que materializaram os últimos estertores do cinema moderno. Se Glauber Rocha, em seu "desespero lisérgico", ainda ousou erguer uma obra monumental e alegórica ("o último filme da vanguarda", "uma impossibilidade grandiosa", disse Pascal Bonitzer), Garrel já aborda um mundo cinza e invernal, em chave íntima, sem êxtase, sem monumentalidade, sem o heroísmo de seus filmes de juventude. *Elle a passé…* é dedicado a Jean Eustache, que havia cometido suicídio em 1980, e é assombrado pelo fantasma de Nico, com quem Garrel havia terminado, mais ou menos na mesma época da morte do amigo, um relacionamento duradouro. O filme presta contas, portanto, com o fim de uma era.

A montagem não excluiu do corte final tomadas que mostram Anne Wiazemsky discutindo sua personagem com Garrel, ou o assistente de fotografia trocando a bobina, ou o técnico de som conferindo o material captado, ou o ator e a equipe se preparando para o início de um *take*: o filme já comporta em si o *making of*, levando ao pé da letra aquela ideia motriz do cinema moderno, que diz que todo filme é um documentário sobre sua própria filmagem. De Godard a Straub-Huillet, de Rivette a Wenders, da Belair ao grupo Dziga Vertov, foram inúmeros os filmes que, entre 1960 e 1985, fizeram de sua realização seu próprio tema. Em *Elle a passé…*, não é diferente: Garrel filma sua necessidade de filmar.

Straub-Huillet: Dialética do presente

Em conferência realizada na Fémis em 1988, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet se puseram a explicar todos os detalhes da construção de uma cena de *A morte de Empédocles* (*Der Tod des Empedokles*, 1986), a

cena do primeiro confronto de Empédocles com o sacerdote e o arconte, que chegam acompanhados de três representantes civis de Agrigento (Gougain *et al*. 2012, pp. 39-49). Uma cena de julgamento, basicamente. A descrição do processo de elaboração da cena não deixa dúvida de que a decupagem, para eles, é um verdadeiro jogo de xadrez. Cada posição de câmera constitui um ponto estratégico. A primeira etapa da *mise en scène* é estudar o espaço e encontrar os centros nevrálgicos, "domesticar o espaço, dobrar-se a ele e ao mesmo tempo dominá-lo, achar a posição justa da câmera" (Lounas 1997, p. 45). A segunda é estabelecer limitações, constrições. Por exemplo: criar uma espécie de arco de circunferência, delimitado pela linha de olhar entre Empédocles e o arconte e jamais filmar nada que esteja fora desse arco (o espaço da cena é quase teatral, é o que está ali como presença real – não há "geografia criativa" em Straub-Huillet, não há trucagem do cenário ou montagem abstrata dos lugares). Em seguida, eles determinam que a câmera ocupará uma única posição ao longo de toda a cena e uma mesma altura, que é sempre a "altura do homem". E assim vai. A cada novo elemento, um novo obstáculo estimulante. O que emerge daí é um sistema que obedece a uma série de regras desafiadoras – um "cozimento espacial", nas palavras do próprio Straub.

Mas qual a razão de ser de todo esse sistema, de toda essa racionalização das soluções cênicas? Dar-se o direito de ter surpresas. "Ter surpresas é descobrir uma realidade", diz Straub (Huillet e Straub 1970, p. 53). A rigidez do método é a condição para que apareça na imagem, na revelação da imagem, "o sorriso que jaz fugidio". Straub e Huillet pertencem àquela categoria de artistas que, somente dentro de um conjunto de restrições, conseguem encontrar a maior liberdade possível.

O filme que realizaram em 1991, baseado na adaptação de Brecht para a peça *Antígona*, de Sófocles, segue uma estrutura de *mise en scène* tão rigorosa quanto a de *A morte de Empédocles*, porém, submetida a uma depuração ainda maior. O título completo do filme é *A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht* [*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen*

Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht (Suhrkamp Verlag, 1948)]. Além das referências a Sófocles, Hölderlin e Brecht, que formam as três camadas geológicas do texto, o título da versão contemporânea de Straub-Huillet destaca ainda suas condições materiais de existência por intermédio do parêntese "*(Suhrkamp Verlag, 1948)*", acoplado por eles ao já extenso título usado por Brecht na primeira encenação da peça em Chur, na Suíça. A data situa a adaptação de Brecht no tempo histórico e o nome do editor não só lhe dá o devido crédito como ainda lembra o espectador do filme de que os direitos da obra de Brecht precisaram ser comprados por Straub-Huillet. O próprio título do filme, portanto, já traz uma inscrição materialista da obra.

Poucos cineastas têm preocupações formais tão concretas e palpáveis quanto Straub e Huillet. Em *Crônica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968), por exemplo, eles tecem uma articulação fundamental entre a música do gênio barroco e o contexto material de sua criação. Tal articulação passa, em primeiro lugar, pela própria relação da música com a arquitetura. A música de Bach é composta de acordo com o espaço onde será ouvida. Compor para uma igreja barroca não é a mesma coisa que compor para o salão de um nobre. A voz de sua esposa Anna nos informa sempre para qual espaço – e em que contexto, em que condições – a música que ouviremos na cena seguinte foi pensada e concebida por Bach. Vemos e ouvimos a música *no* espaço, uma coisa implicando a outra. No primeiro plano do filme, após alguns minutos fechado somente em Bach tocando o cravo, o quadro se abre por um *travelling* para trás e reconhece que há um espaço à volta dele, e que há outros músicos nesse espaço. O movimento de câmera começa no exato instante em que a música solicita a participação dos outros instrumentistas. É um movimento que apreende a relação de Bach com o entorno, do indivíduo com a comunidade, do gênio com o mundo. Bach não seria Bach sem a presença desse mundo e dessas pessoas que o circundam. Brecht tinha essa mesma preocupação com relação aos grandes homens do passado: ele também acreditava que era preciso despi-los da capa mitológica e/ou romântica e investigar a realidade sensível em que viveram e conduziram seus feitos. Só assim surgiriam as relações

sociais, as relações mantidas entre eles e os outros homens, ou seja, as relações que os fizeram ser o que foram ("a mínima unidade social não é um homem, mas dois homens" [Brecht 1967, p. 208]).

Outro aspecto importante que se verifica no título da adaptação de Straub-Huillet para *Antígona* é a necessidade de apontar a origem e, mais ainda, a trajetória de transformação do texto. O nome do filme é praticamente um itinerário: de Sófocles para Hölderlin, do grego para o alemão, de Hölderlin para Brecht, do drama clássico para o teatro épico, e daí finalmente para o cinema de Straub-Huillet, que é a soma ou a superposição de tudo isso. Os diretores do filme já anunciam, desde o título, que lá constataremos não só a encenação presente como também todo o passado do texto, todos os vestígios arqueológicos que jazem debaixo da superfície das palavras. O filme se baseia na versão retrabalhada por Bertolt Brecht em 1948 da tradução em alemão (1800-1803) de Friedrich Hölderlin (1770-1843) da tragédia (c. 442 a.C.) de Sófocles (496-406 a.C.). Straub e Huillet filmam a resistência das palavras, a resistência do material dramático da *Antígona* ao tempo ("Lá onde algo resiste, é preciso filmar", disse Serge Daney a propósito, justamente, dos Straub; cf. Daney 2007, p. 174). Do mesmo modo que as ruínas da Roma antiga convivem com as construções modernas da cidade, subjazem à *mise en scène* de Straub-Huillet as ruínas do texto de Sófocles, as construções neoclássicas da tradução de Hölderlin e a estrutura moderna da adaptação de Brecht. As várias idades do drama confluem para dentro do filme e lá se atritam.

Em *Antígona*, Straub e Huillet reduzem o cinema ao mínimo, filmam como Griffith filmava em 1910: uma câmera, um tripé, alguns atores, uma árvore balançada pelo vento ao fundo. O filme foi rodado no teatro de Segesta, um anfiteatro em estilo grego localizado na Sicília, sul da Itália, datando do século IV a.C., um dos teatros gregos da Antiguidade mais bem-preservados, descoberto por Straub-Huillet mais ou menos 20 anos antes, quando faziam pesquisa de locação para *Moisés e Arão* (*Moses und Aron*, 1975), adaptação da ópera homônima de Schoenberg. A existência concreta, singular e histórica do teatro de Segesta é um dado importante

para os diretores. “A ideia de afloramento, de uma reserva (de sentido, de memória, de história, de morte) que jaz no subsolo e que o solo tem a tarefa de evocar ou de conjurar, essa ideia é eminentemente reconhecível, ela pertence, quase ao título de marca temática autoral, ao cinema dos Straub” (Aumont 1996, p. 226). Tal afloramento está incrustado nas figuras do drama, nas roupas, nas posturas e nos gestos. O que tensiona o lugar desde suas camadas geológicas mais profundas não é verbalizado nem propriamente mostrado, mas se faz presente de alguma maneira. Para servir eficazmente ao drama, o teatro deve adquirir uma configuração concreta no filme, ele não pode ser um espaço imaginário criado de forma abstrata na montagem. O espaço deve ser apreendido pela topometria da decupagem, o tempo pela duração, o cenário pela sua existência concreta, o drama pela geografia dos afrontamentos.

O espaço do anfiteatro é cirurgicamente dividido por Straub-Huillet. O filme inteiro é construído de uma única posição de câmera, que respeita rigidamente a regra clássica dos 180° (só mostrando um lado do cenário, o outro – onde a câmera e os técnicos se encontram – fica radicalmente interditado ao campo de visão). O arco de 180° abarcado pelo campo é favorecido aqui pela configuração semicircular do anfiteatro.

Straub decupou o texto de Brecht em apenas 147 planos (incluindo a cartela final), número bastante reduzido para um filme de 93 minutos. Foi a primeira restrição que ele se impôs (só cortar quando essencial). A segunda foi não mover a câmera, mantê-la fixa na maior parte do tempo. O corolário dessa regra de estatismo é que, quando finalmente a câmera se move, o efeito do movimento é sentido com intensidade rara, e somos imediatamente impelidos a especular sobre sua significação no filme. Por que a câmera se deslocou bruscamente com uma veloz panorâmica lateral de um corpo para o outro? Para dizer que eles estão interligados por um laço tão profundo quanto arbitrário? Para violentamente confrontá-los num espaço e num movimento contíguos, sem permitir uma evasão do conflito?

A decupagem de *Antígona* tem apenas duas indicações de câmera: *von oben* (do alto) e *von unten* (de baixo) (Huillet e Straub 1992). Ou a

câmera se põe ao nível dos olhos dos atores, ou se coloca numa plataforma elevada mais ou menos cinco metros acima desse patamar, num ponto de vista que, a princípio, pode parecer simular a posição de um espectador situado na arquibancada do anfiteatro, o que, todavia, mostra-se improvável no decorrer do filme. A forma mais adequada de enxergar essas duas angulações de câmera seria admitir que Straub filma ora da altura do homem, ora da altura dos deuses.

O teatro de Segesta fica no alto de uma colina – um cenário em ruínas, com blocos de pedra envelhecidos pelo tempo, espaço austero que faz jus à rígida proposta estética de Straub. O único respiro é uma graciosa árvore que se acha na porção central do espaço cênico (praticamente a única coisa viva no filme). Nesse cenário estático e inabalável, os atores se comportam, também eles, como blocos de pedra, esculturas imóveis cravadas no chão de terra – o que nos ajuda a perceber, dialeticamente, tudo o que difere um homem de uma pedra. Essa imponência dos atores se inspira, de certa forma, no hieratismo das figuras do *western* dos anos 1950 – pensar nas personagens de Randolph Scott nos filmes de Budd Boeticher (de quem Straub é admirador confesso), ou na personagem de Gary Cooper em *O homem do Oeste* (*Man of the West*, Anthony Mann, 1958), sobre o qual Godard (1989b, p. 197) escreveu certa vez: “Falei mais acima da beleza vegetal [dos planos de Mann]. O rosto amorfo de Gary Cooper em *O homem do Oeste* pertence ao reino mineral. É a prova de que Anthony Mann retorna às verdades primeiras”. Essas palavras – os planos do filme possuem uma “beleza vegetal”, o “rosto amorfo” do ator pertence ao “reino mineral”, o diretor retorna às “verdades primeiras” – poderiam ter sido escritas sobre um filme de Straub-Huillet. Sobre *Antígona*.

Cineastas da palavra, Straub e Huillet economizam nos gestos, guardam a ação para momentos precisos e ínfimos. Num filme de Hawks, de Minnelli ou de Chaplin, a *mise en scène* está basicamente na apreensão da relação que os corpos estabelecem com os objetos (e com os outros corpos) no espaço físico do cenário. Já em *Antígona*, o “verdadeiro assunto posto em cena por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet é a

palavra, não a linguagem, mas a palavra em sua relação com o tempo, com o passado" (Giavarini 1992, p. 40). Pela densidade dos assuntos políticos e morais de que trata e pela riqueza fonética das palavras, o texto de Sófocles-Hölderlin-Brecht impõe, a princípio, uma dificuldade de representação, e é essa dificuldade que Straub transforma em sua matéria mesma, em seu "tema". O importante é submeter os atores a obstáculos, pois são os obstáculos que os revelam. Em *Os olhos não querem sempre se fechar ou talvez um dia Roma se permita fazer sua escolha (Othon)* [1969], Straub também respeitou o texto de Corneille (do século XVII) em termos literais, sem substituir palavras fora de uso por outras atuais nem nada do tipo. Para dificultar ainda mais, o texto é falado num fluxo ininterrupto, "contrariamente à atitude que consiste em facilitar a compreensão do texto – que o envelhecimento da língua torna difícil mesmo para os ouvintes cultos –, Straub multiplica os obstáculos e as dificuldades" (Aumont 2008b, p. 31). Os atores são extremamente exigidos: foram escolhidos atores que não têm o francês como língua materna, forçando-os a atuar numa língua que não apenas está articulada na forma erudita de três séculos antes como ainda é estrangeira. Assistimos, então, a homens em luta com "uma língua que não é a sua nem a do seu tempo, mas que é fortemente atualizada por estas distâncias" (Fieschi 1998, p. 36). Os atores desempenham um verdadeiro esforço vocal e corpóreo para dar vida ao texto. A fala adquire corporeidade, exaltando o fato de que "a voz é um sopro que atravessa o corpo" e de que "um texto, mesmo santificado pela antiguidade e reconhecido como clássico, não tem existência *teatral* (nem cinematográfica) independente do corpo do ator" (Aumont 2008b, p. 31).

Straub submete seus atores a ensaios exaustivos, corrigindo, aprimorando e repetindo milimetricamente os gestos, a dicção, a movimentação, a entonação, indo até o detalhe, a minúcia, a combinação do olhar e do gesto com as nuanças fonéticas da fala.

> Ele [o ator] diz o seu texto, inicialmente durante várias semanas, antes mesmo de levantar a bunda da cadeira. Depois dizemos a ele: agora vamos tentar isso de pé. Em seguida, de repente, ele olha para o vazio e a gente diz: "Mas isso não vale nada, por quê?". Ou então, de repente, ele levanta os olhos e a gente diz: "Mas isso funciona". Depois tentamos trasladar isso para uma sílaba, uma letra, uma palavra ou o fim ou o

começo de uma frase. (Huillet e Straub 2012, p. 49)

Além do aprimoramento da dramaturgia, esse trabalho incansável tem ainda outro objetivo, de cunho brechtiano, que consiste em deixar transparecer, no filme, o caráter ensaiado da ação e do diálogo. Para quem assiste ao filme, não deve restar dúvida de que se trata de um processo concebido ao longo de meses de ensaio e composição. “Assim como o ator não mais deve iludir o público mostrando que se trata de uma personagem fictícia no palco e não dele, ator, não deve também simular que o que está acontecendo no palco não foi ensaiado, e que está acontecendo pela primeira e única vez” (Brecht 1967, p. 204). Mais do que quebrar a ilusão realista do espetáculo, a ideia é tornar presente na encenação (ou seja, reconhecível para o espectador) as marcas do trabalho do ator ou, se preferirem, a dialética entre o ator e a personagem. “Para encarnar um fascista, Brecht jamais pegaria um fascista (…), porque isso careceria de dialética, seria uma personagem frágil; melhor fazer um fascista ser interpretado por um antifascista” (Huillet e Straub 1970, p. 50). É preciso que haja um conflito.

Um filme de Straub-Huillet é “uma luta materialmente inscrita na superfície branca”, “um conflito de formas, sentidos e materiais” (Fieschi 1998, p. 36). Eles precisam sentir o peso da criação, a resistência do mármore ao toque do cinzel. Filmar é negociar não só com os conceitos e com as ideias, mas, sobretudo, com as condições geográficas, meteorológicas e físicas de um lugar, com os fatores humanos e econômicos, enfim, com as circunstâncias materiais de um sítio de filmagem. A obra se realiza em razão tanto das condições climáticas da filmagem quanto do rigor do método adotado. *Antígona*, rodado a céu aberto, mostra atores “lentamente queimados pelo sol – não por projetores – com os lábios a rachar, a pele a avermelhar. A sua voz, o seu ritmo, o modo como se movem, todos eles submetidos à rivalidade do vento” (*ibid*.). É preciso respeitar não apenas a ideia contida no texto que se está adaptando, mas também a disposição atual do mundo corpóreo da natureza. O filme é um documentário sobre o esforço do artista confrontado à resistência da matéria – esforço *visível na forma*.

A composição estatuária da representação, por um processo dialético, permite que certos gestos, uma vez executados, se amplifiquem no quadro. Quando Creonte recebe a notícia da morte do filho Megareus, por exemplo, ergue as mãos ao céu num gesto que explode na tela com uma intensidade, uma expressividade, um *pathos* dramático digno de uma pintura de El Greco, o que não seria sentido em sua plenitude se o restante do filme não estivesse destituído de gestos semelhantes. A ausência de ação serve para potencializar a ação quando esta finalmente surge.

Creonte é quase sempre visto na porção esquerda do espaço cênico, com uma paisagem de céu e montanhas atrás dele. Num dos planos mais importantes e impressionantes do filme, ele é enquadrado na extremidade direita do quadro, filmado de cima; lá ao longe, na parte esquerda do quadro, avistamos uma estrada com carros passando. Aqui em cima, no teatro de Segesta, atores encenam um drama do século V a.C., com trajes de época, dicção anacrônica. Lá embaixo, o mundo contemporâneo continua seu curso, vemos uma ponte de construção recente e automóveis a passar. O perene e o transitório, a fixidez e o movimento se opõem no interior da composição plástica do plano (lição de John Ford). O tempo mitológico é convidado a dialogar com o tempo histórico. A força mítica de *Antígona* não evoca um mundo sem história; ela estimula, antes, uma forma dialética de pensar o presente. O drama de Antígona pertence concretamente ao mundo de hoje, não é só uma reconstituição ficcional da Antiguidade.

Em *Othon*, o contraste é salientado com mais frequência e, diria até, ostensivamente: Straub filmou em ruínas situadas no centro de Roma; a todo tempo, veem-se carros e construções modernas como pano de fundo, e o ruído do tráfego é onipresente, às vezes comprometendo a própria compreensão dos diálogos (um dos motivos pelos quais os Straub só trabalham com som direto, além da questão de evitar a falsificação da realidade, é justamente abrir a possibilidade de uma significação nova no momento da filmagem: depois de ensaiado à exaustão em seus mínimos detalhes, o texto se oferece às combinações do acaso – por exemplo: o barulho de uma motocicleta que engole a fala de um ator, criando não um

sentido, mas uma significação que eles consideram interessante para o filme).

Othon foi visto por alguns como provocação a Maio de 68, na forma de um apelo à memória. O próprio Straub disse: “*Othon* é um filme político, exatamente porque é o contrário de um filme de agitação” (Huillet e Straub 1970, p. 48). Às pessoas de Maio de 68, os Straub dizem que a questão do poder, das relações de classes, é muito mais antiga do que a sua própria história e muito mais poderosamente estruturada do que a sua agitação momentânea pode crer. De acordo com Alain Badiou, essa seria a “lição de atemporalidade dos Straub”: eles estão em posição de sobrevoo em relação ao presente; o que os move é “um pensamento crítico, um marxismo analítico real, mas em sobrevoo, porque seu arco temporal é mais vasto”, inclui o passado das lutas em questão. “É a história dos homens [a história da luta de classes], dos gregos aos nossos dias, não a pequena história de 68” (Baecque, Bouquet e Burdeau 2008, p. 35).

Antígona se abre com a “Cavalgada das Valquírias”, de Wagner (alusão a *Apocalipse Now*?), e se encerra com sons de helicópteros. Um texto de Brecht de 1952 é apresentado por uma cartela no final:

> A memória da humanidade para os sofrimentos passados é incrivelmente curta. Sua imaginação para os sofrimentos por vir é ainda menor. É essa insensibilidade que temos de combater, pois a humanidade está ameaçada por novas guerras em face das quais as guerras de ontem são como míseros ensaios, e elas virão sem nenhuma dúvida, se não cortarmos as mãos daqueles que as preparam à vista de todos.

Straub, evidentemente, aproveita as palavras de Brecht para fazer um comentário sobre a Guerra do Golfo, que está em andamento no momento em que o filme é realizado. A violência intransigente da época de Antígona não é um cenário distanciado pelos séculos, mas uma realidade aproximada pelos fatos e colocada em xeque pela dialética do presente.

O presente imediato, no cinema de Straub-Huillet, nunca é desprovido de camadas temporais mais profundas, assim como o espaço guarda as marcas de eventos passados. As imagens de seus filmes acabam sendo, dessa forma, condensações de tempo-espaço, e não apenas passagens efêmeras. Em *Gente da Sicília* (*Sicilia!*, 1999), os planos mais

marcantes do filme são as tomadas feitas da janela do trem em movimento e, principalmente, aquelas lentas panorâmicas filmadas do alto de um morro, de onde se veem algumas belas paisagens naturais, que se repetem em diferentes horas do dia (ele mostra a mesma paisagem em situações luminosas distintas, como Cézanne ou Monet costumavam fazer). Podemos ver planos praticamente idênticos num filme de cinco minutos e algumas poucas tomadas que se chama *Sicilia illustrata*, feito por Arturo Ambrosio em 1907. Straub e Huillet viram o filme de Ambrosio? Provavelmente, não. Se esses dois filmes – rodados no mesmo lugar, porém em épocas diferentes e por pessoas diferentes – puderam produzir praticamente os mesmos planos, foi por um motivo muito "simples": ambos proporcionaram o desocultamento de uma imagem que já estava lá, cravada na paisagem – captaram a tal "fotografia já tirada nas coisas" de que Bergson falava. Lançaram-se à apreensão do mundo, e não de seus prolongamentos subjetivos. Essa "fotografia" implícita na paisagem é o elemento que guia a câmera, induz a panorâmica. Nem todo cineasta, entretanto, poderia causar tal "coincidência". Se o interesse de Straub fosse o devir movente das coisas, provavelmente, não teria filmado a mesma Sicília de *Sicilia illustrata*; teria filmado já outra coisa, as águas de outro rio. Straub, contudo, filma o *ser* das coisas, por isso, pode repetir o mesmo plano de um registro feito mais de 90 anos antes, sem sequer conhecê-lo. O plano, para Straub e Huillet, é uma reentrância da matéria, olhar que se introjeta nela. Eles perscrutam o antepassado das coisas. É como Cézanne quando olha para a montanha Sainte-Victoire e diz que aquelas rochas um dia já foram fogo. E, então, ele pinta o fogo que se agita dentro das rochas. Ele toca o invisível *através do visível*, capta uma presença sutil, que se acha no limiar do infrassensível, um estofo silencioso, somente acessível a um olhar "pré-humano" – o olhar da pedra. O cinema de Straub-Huillet também busca o lúmen das coisas, deixando que elas enviem luz ao filme, e não o contrário ("às vezes é a coisa que olha para o pintor", Merleau-Ponty já dizia a respeito de Cézanne).

Ao lado de Brecht, Cézanne é a grande inspiração do cinema dos Straub, guiando-os na direção de um materialismo absoluto, fundado na

ideia de que as coisas não devem ser hierarquizadas; tudo pertence a um mesmo plano material. Bresson, que também buscava mostrar, por caminhos outros, a igualdade de todas as coisas, afirma que “Cézanne pintava com o mesmo olho e a mesma alma uma fruteira, seu filho, a montanha Sainte-Victoire” (Lounas 1997, p. 44). É da própria natureza “inconsciente” do cinematógrafo não saber distinguir por si só entre o grande e o pequeno, entre o documento e o monumento. O enquadramento pode destacar um objeto em detrimento do outro, as técnicas de iluminação podem privilegiar uma porção do cenário em detrimento da outra, mas todos os elementos desfrutam uma mesma presença ontológica no filme, e a câmera os registra com a mesma objetividade, sem interpretação sentimental. “O ator conta tanto quanto o menor detalhe do muro atrás dele” (*ibid*., p. 44). Assim, tudo merece cuidado, pois cada pequeno detalhe aparece na imagem, mesmo as ranhuras do cenário. “Não se pode menosprezar a Kodak”, diz Straub (*ibid*., p. 45).

Como a pintura de Cézanne, o cinema dos Straub concretiza “o desejo de uma forma sóbria, desprovida de ornamentos, de ênfases, de incidentes, fortemente postada no solo, enraizada, reduzida tão somente às massas, às linhas que definem suas relações” (Faure 1988, p. 162). Cézanne não tinha muita disposição para transportar o mundo exterior imediato para um mundo imaginário; ele assumia certa “impotência imaginativa”, uma incapacidade de imaginação. “Ele não inventava, não podia inventar”: seu trabalho, então, concentrava-se em abstrair e simplificar ao máximo a consistência do mundo visível, “restando unicamente, e apesar de tudo, um pintor, e nada mais que um pintor, indo à verdade mais intensa da própria matéria das coisas” (*ibid*., p. 167). Straub, igualmente, ao declarar que “não tem imaginação para imaginar de dia algo que acontece durante a noite”, filia-se a esse sentimento de Cézanne de nada poder fazer além de “ser um eco perfeito”, oferecer sua tela como placa sensível em que a paisagem (e, no caso de Straub, também os textos de outros autores) se refletirá: nada acrescentar, nada inventar, somente assimilar e condensar, receber e concentrar. Os filmes de Straub dão prova dessa literalidade na apreensão do mundo ou na

adaptação de um texto, dessa busca por um caráter impessoal e geral, absolutamente despregado de toda espécie de intenção psicológica: “Tento eliminar todos os obstáculos entre o espectador e o que faço ver ou a realidade, ou entre mim e a realidade. A linguagem, dessa maneira, seria um obstáculo. (…) Eu faço as coisas sem arte e sem linguagem” (Huillet e Straub 1970, p. 50). A linguagem, para Straub, funciona como lentes deformantes ou coloridas. “Infelizmente o cinema é uma linguagem, mas eu tento destruir essa linguagem, tento fazer filmes que não levem em conta essa linguagem”. Huillet: “É o mesmo trabalho que os poetas fazem com a língua. Eles pegam uma língua que em muitos casos se tornou engessada, se tornou um sistema de convenções, que é quase uma língua morta, e de um só golpe eles tentam fazer coisas que não se tinha feito ou que se esqueceu de fazer há muito tempo”. Straub: “Mas justamente com as palavras mais simples, as mais usadas. Não é com palavras poéticas que se faz poesia” (*ibid.*, p. 51).

Essa “despoluição” das coisas, essa tentativa de enxergá-las sem acorrer ao discurso fílmico já instituído ou à linguagem cinematográfica no sentido de um conjunto de convenções que situa o espectador em terreno conhecido, enfim, essa secura straubiana não descamba numa “busca puritana do real”. Se, por um lado, há a necessidade de lavar a imagem de toda expressão e de toda sobra de estilo, de reduzi-la a uma forma puramente material, nascida das coisas, apreendida sem distorção subjetiva, do outro, há a convicção de que se deve fazê-lo dentro de um rigor e de um distanciamento (no sentido de um emolduramento, de uma demarcação do espaço da representação) que deixa as coisas totalmente compostas, estilizadas, lapidadas. Estilização como forma de chegar ao cerne dos materiais, de decantar o elemento natural do mundo, ou seja, o contrário do que se costuma designar como estilização (geralmente se fala de estilização como uma espécie de verniz estético). Straub se interessa pela presença intrínseca das coisas, mas, para captar essa presença, ele precisa de todo um pensamento formal. Ele não tem o olhar impulsivo de um Philippe Grandrieux ou de uma Claire Denis, que mergulham no caos das matérias, nas sensações corpóreas, no lado transitório e instável do mundo – Straub tem, ao contrário, um olhar mais “mineral”: ele gostaria

de assumir o ponto de vista das pedras, das ruínas daqueles anfiteatros antiquíssimos que resistem ao tempo e assistem à passagem do homem de uma posição segundo a qual um texto de Sófocles continua sendo um recém-nato, um texto ainda por ouvir (o que são 2.500 anos para uma pedra? Um milésimo de segundo?).

2
DO MANEIRISMO AO “*FIM DA* MISE EN SCÈNE”

No capítulo anterior, analisamos a *mise en scène* do ponto de vista da transição do clássico para o moderno. Com o objetivo de compreender o estatuto da *mise en scène* no cenário atual, faremos agora outro percurso, mais longo, que nos levará do maneirismo ao “cinema de fluxo”.

O maneirismo, no caso, é o cinema que surge com o fim do classicismo hollywoodiano e que ganha esse nome em comparação com o maneirismo histórico (das artes plásticas), ocorrido após o fim do classicismo renascentista. O cinema maneirista, que tem seu ápice nos anos 1970-1980, caracteriza-se pelas imagens de “segundo grau”, ou seja, imagens que retomam outras imagens e que, por isso mesmo, muitas vezes dependem de um conhecimento prévio da história do cinema e/ou dos seus códigos ficcionais. Ao contrário do que prescreve o senso comum, que tende a vê-la de modo pejorativo, a estética maneirista não deve ser encarada apenas como estilização gratuita, preciosismo extravagante da técnica ou jogo de reciclagem de formas; ela constitui um traço fundamental da modernidade tardia do cinema (quiçá de sua pós-modernidade) e ultrapassa em muito a questão da referência, da citação ou do pastiche de gêneros mortos. A *mise en scène* maneirista – já que o maneirismo implica um vasto conhecimento das formas preexistentes e um desejo quase maníaco de retrabalhar o material plástico-figurativo das imagens – se notabiliza por construções rebuscadas, enquadramentos

labirínticos, referências à história da arte, dispositivos ópticos elaborados (já era assim na pintura maneirista). Brian De Palma, Rainer Werner Fassbinder, Raúl Ruiz, Dario Argento e Francis Ford Coppola são alguns de seus maiores representantes.

O cinema de fluxo, por sua vez, seria ao mesmo tempo a decorrência natural do maneirismo e a sua antítese. O conceito, criado pelo crítico Stéphane Bouquet numa série de artigos escrita entre março de 2002 e abril de 2003 (mas que ele já tinha esboçado em outros textos do final dos anos 1990), abarca um conjunto de filmes – dirigidos por alguns dos mais importantes cineastas dos últimos 20 anos, como Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai e Gus van Sant – que surgem após os sinais mais evidentes de esgotamento do maneirismo, ou seja, em torno de meados da década de 1990. O fluxo designa uma estética que rejeita a racionalização do mundo e a apreensão intelectual de suas formas, preferindo se construir na sensorialidade, na instalação de ambiência, na mobilidade fluida e contínua de um olhar que vagueia pelo espaço sem finalidade aparente. Contrariamente ao maneirismo, esse cinema não exige do espectador nenhum conhecimento prévio, nenhuma consciência sobre a história das formas cinematográficas. Na estética do fluxo, o olhar é convidado a se perder na exploração da matéria sensorial de um mundo concebido como deslocamento e passagem constantes, mutação e desordem. Os compromissos com a narração e o drama, ou até mesmo com a ficção, são enfraquecidos em benefício da “pureza” da experiência da duração, da luz e do movimento.

A pergunta que devemos nos fazer é: por que ir do maneirismo ao fluxo, por que uma coisa desemboca na outra? Antes de começar a responder, é preciso voltar brevemente à questão da crise da *mise en scène* no cinema moderno e resumir seu significado e seu corolário.

***

A emergência dos “cinemas novos” nos anos 1960 desencadeou a primeira revisão substancial do conceito de *mise en scène*, mas não resultou em seu desaparecimento no vocabulário técnico ou crítico (“ainda que, e isso é uma coisa diferente, tenha perdido importância,

sofisticação ou sutileza” – Aumont 2008b, p. 114). Embora André S. Labarthe tenha decretado a morte da *mise en scène* em 1967, não foi isso o que de fato ocorreu, até porque os filmes desse jovem cinema sobre o qual ele teorizava, como os de Godard, Bellocchio, Bertolucci ou Skolimowski, estavam longe de ser “desencenados”. Pelo contrário, nenhum desses cineastas havia renunciado ao exercício rigoroso do olhar, à construção formal da cena, ao agenciamento das relações entre as figuras e os lugares. Alguns, para dizer a verdade, não só mantiveram a *mise en scène* como ainda a conceberam no sentido de uma *exploração teatral* do espaço e dos gestos (Straub-Huillet, Rivette, Manoel de Oliveira). A questão é que a arquitetura do espaço cênico e a teatralidade do jogo eram muitas vezes secundárias em relação à urgência de simplesmente abrir um olhar para o mundo (esse mundo em transição e ebulição) e captar um momento de sua passagem. A recusa à conotação e a confiança na dimensão intrinsecamente documental do cinema pautavam os modernos (ou, pelo menos, uma boa parte deles) na direção da *presenciação*, isto é, da filmagem atida ao real bruto e protegida dos excessos de significação ou de dramatização.

Essa *mise en scène* moderna já não consiste em “dispor atores e os seus gestos num cenário associado a uma grelha cartesiana”, ou em “impor um enquadramento onde a ação se deverá inscrever *nolens volens*” (*ibid.*, p. 122); “ainda que continue a ser uma encenação, já o não é no modo do cálculo, mas da aventura (no sentido literal do termo: aquilo que advém)” (*ibid.*, p. 121). O filme moderno por excelência é aquele que “*encontra* seu assunto em pleno curso, na e pela *mise en scène* (Godard, a maioria dos filmes de Rivette, Garrel etc.)” (Chevrie 1985, pp. 33-34). A *mise en scène* é o que acontece quando há o encontro do cineasta com os atores, lugares e eventos que ele pretende filmar. O assunto do filme, consequentemente, não é “o argumento (o pretexto), nem o tema (o *slogan*), nem a matéria (cabe ao filme produzi-la), nem mesmo a história: é o que se dá num determinado lugar”, a saber, o lugar da filmagem (*ibid.*, p. 34). “É a ideia, tantas vezes proposta desde há 50 anos, que se tornou banal, do filme como ‘documentário sobre a sua própria rodagem’” (Aumont 2008b, p. 121) (falamos disso a respeito de *Elle a passé tant*

d’heures sous les sunlights…, de Garrel). “Todos os filmes são documentários. Godard, enquanto rodava *Acossado*, dizia: ‘é um documentário sobre Belmondo e Jean Seberg’” (Huillet e Straub 1970, p. 48). A matéria do filme, então, é a realidade de sua filmagem, que ele produz e depois registra. Se o filme é um documentário sobre seus meios de produção, não há outro assunto a ocupá-lo, senão a filmagem mesma ou, se preferirmos, a *mise en scène*. Nenhum cineasta, doravante, necessita de um assunto ou de um tema. Basta-lhe um olhar, e a atividade desse olhar. A fórmula de Godard, “uma ideia por plano”, significa exatamente isso: o filme se faz na sua própria busca, concretizando uma ideia de cada vez. Um plano chama o outro: roda-se um plano para criar as condições de rodagem do plano seguinte; roda-se um filme para viabilizar o próximo. A ação de filmar é maior que o filme em si.

O cinema de autor dos anos 1960 estava suficientemente armado de novidades formais e de pressupostos morais para deparar com algum tipo de paralisia criativa. Uma crença pessoal (pois cada diretor tinha a sua) na força social e artística do cinema, aliada a uma vontade genuína de registrar os acontecimentos do presente, impedia que os *metteurs en scène* caíssem na inércia e os impulsionava a encontrar – com relativa facilidade – o novo. Conforme afirmamos no capítulo anterior, a *mise en scène* só entra em crise, com efeito, um pouco depois, na passagem para os anos 1970, quando os cinemas novos se exaurem e o ato de rodar um filme (ou mesmo um plano) se impõe como um difícil exercício de austeridade (Straub-Huillet, Chantal Akerman, o próprio Bresson em seus últimos filmes), de engenhosidade (De Palma, Fassbinder), de autenticidade (Pialat, Eustache) ou ainda de prospecção de grandes dispositivos teóricos (Syberberg, Ruiz). Em todos esses casos, a *mise en scène* se achará fermentada ou minimizada, exaltada ou retraída, acentuada para cima ou para baixo, nunca equilibrada e invisível, como nos autores clássicos, nem desimpedida e livre, como na primeira geração do cinema moderno. A *mise en scène* se complica.

Uma das razões, a mais óbvia, é que, para essa segunda geração do cinema moderno, ou já pós-moderno, a história do cinema, pela primeira

vez, é sentida como um fardo. Ninguém pode ignorar que o cinema chegou à fase adulta e que, para seguir filmando, é preciso de alguma maneira dar conta do peso do passado dessa arte, da memória das formas que ela acumulou ao longo de décadas. Há duas opções: ou o cineasta tenta suprimir essa memória (como Straub, ao dizer que seus filmes são apenas uma sucessão de "planos de bioscópio"), ou a assume e, mais ainda, faz dela seu mote, seu *parti pris*, implicando assim um cinema autorreflexivo e autorreferente. Essa segunda opção tem um nome: maneirismo.

O momento maneirista

Em abril de 1985, os *Cahiers du Cinéma* publicam um dossiê intitulado "Le cinéma à l'heure du maniérisme", condensando a hipótese que já vinha sendo esboçada em edições anteriores da revista: a de que, analogamente ao que ocorrera nas artes plásticas após o fim do Renascimento, o cinema vivia um "momento maneirista". O artigo que faz um apanhado geral da questão é o de Alain Bergala, "D'une certaine manière", que começa apresentando o conceito em sua amplitude, uma vez que abrange filmes que derivam de sensibilidades e anseios bastante distintos entre si. O que *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), *Estranhos no paraíso* (*Stranger than paradise*, Jim Jarmusch, 1984), *O elemento do crime* (*Forbrydelsens element*, Lars von Trier, 1984), *Boy meets girl* (Leos Carax, 1984) e *L'enfant secret* (Philippe Garrel, 1979) têm em comum, por mais singulares que sejam suas propostas estéticas, é a consciência de ter chegado *depois*: assim como a perfeição da forma clássica já tinha sido atingida e superada havia muito tempo, a energia e a criatividade do cinema moderno se tinham igualmente esgotado ao longo dos anos 1970. A forma que resulta dessa constatação, portanto, é uma *forma tardia* e, como tal, traz em si o peso da idade avançada do cinema. Peso que pode se manifestar como uma *dificuldade* (em última análise,

dificuldade de inventar e rodar um único plano) perante a qual "cada um procura sua resposta, infeliz ou arrogante, mas numa relativa solidão em relação a seus contemporâneos na criação cinematográfica" (Bergala 1985, p. 11). Tomando o maneirismo histórico como referência, Bergala esclarece esse sentimento comum aos maneiristas:

> [O maneirismo] se caracteriza pelo sentimento que tiveram pintores como Pontormo ou Parmigianino de chegarem "tarde demais", depois que um ciclo da história de sua arte tinha sido completado e uma certa perfeição tinha sido atingida pelos mestres que lhes haviam precedido de perto como Michelangelo ou Rafael, a "maneira" se constituindo como uma das respostas possíveis (junto com o academicismo e o barroco) a esse esmagador passado próximo. "O maneirismo", escreve Patrick Mauriès, "se situaria, desde a origem, à beira, no limite de uma 'maturidade' que teria concretizado todas as suas potências e queimado seus estoques secretos". (*Ibid.*, p. 12)

No caso específico do cinema, das muitas "maneiras" que se apresentam com mais clareza ali, no começo da década de 1980, há duas atitudes principais a observar: a sobrecarga e o retraimento. De um lado, a tensão formal, a hipérbole, a distorção, a anamorfose, a arte *flamboyante*, vertiginosa, a narrativa em torvelinho (Von Trier, De Palma, Raúl Ruiz). Do outro, o formalismo desafectado, a imobilidade, a duração extenuante, a lentidão, o enredo desdramatizado, a narrativa rarefeita (Wenders, Jarmusch). Em ambos, a "maneira", como resposta a um sentimento misto de soberania e precariedade em face da realidade e da consciência de que o cinema já não é "inocente".

É preciso notar que o maneirismo não necessariamente circunscreve um período preciso da história do cinema ou define um movimento estético. Já havia, por exemplo, um espírito maneirista rondando o cinema desde os primeiros filmes de Orson Welles ou, ainda, desde Eisenstein. À guisa de traçar a história completa do maneirismo no cinema, seria preciso recorrer ao paradoxo de tratá-lo como tendência estética trans-histórica, como pulsão formal que pode se manifestar em qualquer época e em qualquer contexto no qual um cineasta invista nas maneiras. A questão trazida pelo dossiê dos *Cahiers*, e que devemos frisar aqui, é que o "momento maneirista", isto é, o momento em que o maneirismo se torna a tendência estética predominante se dá com o fim do classicismo, a partir

dos anos 1960, e se intensifica na virada da década de 1970 para a de 1980, quando o cinema moderno também atinge um ponto de esgotamento.

Nos Estados Unidos, uma primeira vertente maneirista, ou pré-maneirista, aparece já nos anos 1950, associada a uma geração de diretores – a de Robert Aldrich e, um pouco depois, Arthur Penn – que trabalham ainda com os mesmos materiais e os mesmos gêneros (o *western*, o *noir*, o filme de guerra etc.) da antiga Hollywood, porém, aportando-lhes uma nova sensibilidade, uma maneira pessoal de representar um mundo que já não consegue esconder seus desconcertos, suas desarmonias, não consegue conciliar tão bem seus conflitos internos. A questão é menos de contestar os códigos do que de submetê-los aos limites de sua capacidade de significação. Em alguns filmes de Aldrich, por exemplo, percebe-se uma crescente anamorfização das figuras do *noir* (*A morte num beijo* [*Kiss me deadly*, 1955], *O que aconteceu com Baby Jane?* [*What ever happened to Baby Jane?*, 1962], *Com a maldade na alma* [*Hush… hush, sweet Charlotte*, 1964]) e do filme de gângster (*The Grisson Gang*, 1971); de efeitos de iluminação e cenário a trabalho de atores e construção da trama, tudo nesses filmes sofre de uma espécie de sobrecarga, de estetismo agressivo e extremo.

O maneirismo se torna mais incisivo depois que o cinema dos anos 1960-1970 se põe a recuperar certos gêneros num momento em que eles já não dialogam com o público “inocentemente” (pensar nas releituras de Fassbinder para os melodramas de Douglas Sirk, nas reelaborações do suspense hitchcockiano por Brian De Palma, nos faroestes crepusculares de Sam Peckinpah e no seu uso recorrente da câmera lenta, que superdramatiza a violência, nas dilatações e extenuações da figura matricial do *gunfight* nos *westerns* igualmente crepusculares e fantasmagóricos de Sergio Leone).

> O maneirista mantém uma relação ambígua com o gênero: ele se debruça melancolicamente sobre sua desaparição, mas a acelera. Ele ama a perda. Se, por um lado, ele reconhece seus mestres, por outro, está fora de questão dar prosseguimento à obra deles. Podemos dizer que Eastwood segue Ford, mas De Palma não segue Hitchcock – ou então ele o segue, desbravando suas últimas fronteiras. A diferença é de ordem formal. Um dá continuidade à estética clássica em sua relação com a

> imagem, com o espaço, com o tempo. O outro distorce a imagem, o espaço e o tempo num movimento convulsivo que faz explodir a imagem de origem. (Delorme 1997, p. 8)

Stéphane Delorme enxerga o maneirismo como um trabalho essencialmente figurativo, que visa à distorção, à saturação ou à deformação de uma imagem original (não uma imagem qualquer, mas, de preferência, aquela que obceca o artista maneirista). A estética maneirista é uma violação da imagem clássica e – por que não dizer? – uma degradação. "A primeira vaga do maneirismo nasceu com o declínio do império clássico" (*ibid.*, p. 6), e isso engendrou menos um respeito reverencial e solene pelo classicismo do que um impulso profano de violentá-lo. O que move o maneirista é seu desejo de "perturbar sistematicamente a referência primeira, de refilmar o plano original de todas as formas e em todos os sentidos. Esse desregramento violento e perverso nutre sua melancolia" (Samocki 1997, p. 10). O maneirista não refaz suas referências; ele as desfaz.

A imagem maneirista, segundo Delorme, é aquela que se propõe não exatamente ao *remake* de uma obra clássica (reapropriar-se de seu conteúdo narrativo, com suas situações de base e personagens) nem à sua *reprise* (submetê-la a um novo tratamento figurativo), mas à *anamorfose*, isto é, ao estudo visual sistemático e obsessivo de um "motivo magistral" (Delorme 1997, p. 6) (a cena do chuveiro de *Psicose* [*Psycho*, Hitchcock, 1960], talvez a mais refilmada da história do cinema, é o melhor exemplo do que seria um "motivo magistral"). O papel do maneirista é fazer trabalhar à exaustão as energias figurativas de uma imagem, esgarçando, alongando ou distorcendo seus elementos até que eles resultem em outra coisa – que pode ser o surgimento ou a explicitação de tudo aquilo que havia ficado recalcado na imagem anterior (ver o modo como o sexo, a nudez e a potência destrutiva do par olhar/desejo se intensificam e vêm à tona nos filmes hitchcockianos de Brian De Palma: *Vestida para matar* [*Dressed to kill*, 1980], *Dublê de corpo* [*Body double*, 1984], *Carrie, a estranha* [*Carrie*, 1976] e *Síndrome de Caim* [*Raising Cain*, 1992]).

A "maneira" pode ser tão somente um efeito engenhoso, obtido com consciência e habilidade, ou a variação de uma estrutura anterior, a

ressignificação das formas plásticas e dos dispositivos espaciais e temporais de uma determinada obra ou gênero. Num nível mais profundo, entretanto, o maneirismo pode também estar relacionado à impossibilidade de alcançar a transparência da linguagem clássica: as ligações se fazem problemáticas, surge um ruído na passagem de um plano a outro ou, até mesmo, no interior de uma composição – o plano se povoa de elementos problemáticos da visão e esses problemas se tornam, também, o ponto de partida da ficção (por exemplo: as composições saturadas, ou "decomposições", em *As três coroas do marinheiro* [*Les trois couronnes du matelot*, 1983], *La ville des pirates* [1983] e *Genealogias de um crime* [*Généalogies d'un crime*, 1997], de Raúl Ruiz). Certas ligações entre planos, certos movimentos, certas operações responsáveis pela unidade da cadeia significante, que no discurso transparente da narrativa clássica estavam embutidos na forma e se criavam espontânea e naturalmente, agora já não são possíveis, senão ao custo de sua disfunção ou esgarçamento. Lá onde a decupagem clássica havia construído um sistema formal sólido e eficaz, com cimentos internos que tornavam automáticos os *raccords*, instaura-se, então, um vazio ou, seu contrário, um excesso.

O rebuscamento estético, às vezes, é a forma encontrada pelo diretor para compensar a dificuldade em lidar com sua herança formal, como faz Wim Wenders na famosa cena do diálogo no *peep-show* de *Paris, Texas*, em que ele inventa "um dispositivo bastante complicado de vidro e de telefone para chegar a simplesmente filmar um campo-contracampo entre um homem e uma mulher como o cinema americano dos anos 1950 fazia uma dúzia a cada doze vezes" (Bergala 1985, p. 11). A cena resulta do enorme esforço de Wenders para se desembaraçar de seu excesso de consciência e de conhecimento a respeito do passado glorioso do cinema ("O 'maneirista' sofre de uma memória que ele não consegue enterrar" – Thoret 2003, p. 62). Diante da dificuldade de enquadrar e decupar uma cena, Wenders reage com uma valorização hipertrofiada do quadro e do dispositivo cênico como conjunto.

Paris, Texas é apenas um entre muitos exemplos de filmes em que há

uma concentração da *mise en scène* na cenografia e na composição do quadro. Em vez de decupar uma cena, o cineasta compõe um quadro-dispositivo que tudo concentra. No limite, a *mise en scène* se acha contraída num único achado visual, coagulada na *mise en cadre*.

Uma figura de estilo recorrente no maneirismo é o que Pascal Bonitzer chamou de "plano-*tableau*", um plano que se aproxima da pintura seja pela citação direta a um quadro de um pintor, seja por um arranjo meticuloso dos elementos plásticos, assemelhando-se menos a um plano de cinema rodado em determinado momento e lugar do que a um quadro pintado ao longo de meses. O maneirismo, como disse Bonitzer (1985, p. 17), é esse cinema de "imagens lustradas, desenhadas, hiperconstruídas".

O plano-*tableau* causa uma hipostasia do fluxo narrativo; ele constitui um tempo à parte no movimento do filme, parece não poder se integrar ao conjunto, ao ritmo; o plano-*tableau* é necessariamente anarrativo. Turbinado pelo efeito-*tableau* da composição, o plano pode se dar à pura fruição estética ou, em outra direção, tornar-se um verdadeiro dispositivo teórico, um espaço conjectural onde o cineasta joga com um certo número de hipóteses plásticas e conceituais contidas na estrutura do enquadramento. O que o espectador vê, então, é menos uma cena ficcional do que uma *atividade do quadro*. A *mise en scène* fica em suspenso, pois o que está em jogo é a exegese do plano, o labirinto de especulações.

Há um momento de *Vidas sem rumo* (*The outsiders*, Francis Ford Coppola, 1983) que ilustra bem a atividade do plano-*tableau*, que, nesse caso, está a serviço menos de uma operação conceitual do que de um efeito de sobre-estilização. Trata-se do momento em que Dallas (Matt Dillon) recebe a notícia da morte de Johnny (Ralph Macchio). Ele está numa cama de hospital. Após ouvir a má notícia, seu corpo se contorce num intenso movimento dramático, como uma figura num quadro de Tintoretto. Com o braço esticado, ele segura um canivete. O enquadramento destaca a dramaticidade da pose. Esse plano-*tableau* maneirista cristaliza, para além do sentimento da personagem, o tormento

que é rodar um plano com a consciência de que toda a beleza cinematográfica já foi atingida e ultrapassada três décadas antes pelos mestres do cinema clássico. A reação de Coppola é uma estilização redobrada. Da mesma maneira que Dallas, para expressar sua dor, recorre a um movimento antinatural e exacerbado, Coppola filma um pôr do sol mais dourado do que qualquer pôr do sol pode ser, tinge as noites de um azul que só existe no cinema, empresta ao visual dos jovens uma iconicidade de que os corpos só desfrutam no mundo da imagem e do clichê. A nostalgia da beleza clássica o força a querer alcançar uma beleza ainda mais bela.

Na sequência do *drive-in*, um confronto se esboça entre as duas gangues rivais do filme (os *greasers* e os *socs*, basicamente os pobres e os ricos – o filme conta a história de uma luta de classes). Diante da iminência da briga, a personagem de Emilio Estevez quebra uma garrafa e se prepara para o confronto. O movimento de quebrar a garrafa tem um quê de estranho, até de patético: ele gira o corpo, deixando que a garrafa quebre ao se chocar na grade ao seu lado, um movimento no limiar da violência instintiva e da coreografia ensaiada, um gesto que ocupa um elo perdido entre *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1955) e *Amor, sublime amor* (*West side story*, Robert Wise, 1961). Acontece que 1983 não é 1955 nem 1961, e Emilio Estevez não é James Dean nem Diane Lane é Natalie Wood. A atitude de Emilio Estevez soa menos como imitação derrisória dos *bad boys* do passado do que como lembrança nostálgica de um cinema que não existe mais.

Envoltos na atmosfera do maneirismo, muitos cineastas recorrem a esse olhar nostálgico para o passado clássico. O próprio Coppola define *Vidas sem rumo* como “um filme sobre o pôr do sol”. O pôr do sol tem aí dois sentidos. Primeiramente, porque se trata de um filme sobre juventude e perda da inocência. Depois, porque é o próprio sol do cinema que se põe. “O pôr do sol”, afirmou Coppola em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, “é uma coisa maravilhosa, mas no justo momento em que ele atinge seu ponto de perfeição, ele está também em vias de morrer, como a juventude” – e como o cinema clássico, que alcançou seu apogeu quando

o sistema dos estúdios já começava a se desagregar. *Vidas sem rumo* é um filme nostálgico: ele lamenta, simultaneamente, a juventude e o classicismo perdidos.

Justamente porque a era clássica, como tal, já está fechada e superada, ela pode ser alvo de nostalgia. Nos anos 1970-1980, a "grande forma" hollywoodiana soa como um ideal perdido, uma utopia. Colocar-se em relação com esse modelo utópico pode ser uma tarefa prazerosa, mas pode também gerar inibição, dificuldade, sofrimento. Quaisquer que sejam os esforços do cineasta para prestar homenagem aos filmes da sua infância (toda a parte em que Johnny e Ponyboy fogem e ficam escondidos na igreja abandonada, por exemplo, é inspirada em *O mensageiro do diabo* [*Night of the hunter*, 1955], obra-prima única de Charles Laughton), aos mestres clássicos, aos grandes gêneros de Hollywood etc., permanece visível na sua obra uma defasagem entre dois "programas de verdade" inteiramente distintos, a saber, o programa de verdade do cinema a que ele pertence de fato e o programa de verdade do cinema clássico que lhe serviu de referência. Nenhum artifício, nenhum milagre pode fazer o diretor entrar de corpo inteiro num regime de expressão que não pertence ao seu tempo. Ele está condenado a homenagear um mundo do qual não pode fornecer senão uma imagem deformada (Nacache 1996, pp. 299-317). A homenagem vem inevitavelmente acompanhada, então, de uma melancolia, às vezes de um mal-estar. Algo se perdeu para sempre, nada pode mudar isso. Da consciência dessa perda, nasce um estranhamento (os corpos, os gestos e os cenários não se entendem por completo), um ruído que os grandes diretores sabem dobrar a seu favor.

A marca fundamental do maneirismo ou do "cinema pós-moderno", para Marc Chevrie (1985, p. 30), é "sua busca por uma origem – por uma referência – perdida, e que é sempre já cinematográfica". Essa busca se dá porque a questão central do cinema, depois que ele "liquidou sua modernidade", é a da "inocência e sua perda, inocência das imagens, inocência em relação às imagens por parte daqueles que as produzem e daqueles que as olham". Tudo no cinema pós-moderno surge mediado por

um imaginário (do cinema, mas também da publicidade e da televisão): "A tela se tornou esse espelho em que se refletem figuras que citam filmes e que já fazem parte do cinema, e em que a inocência só aparece como simulação e ilusão de óptica" (*ibid.*, p. 29). "Quando Gary Cooper saca o revólver num filme dos anos 1940 ou 1950, ele o faz dentro de uma certa inocência", sem consciência por trás do gesto, "como se fosse a primeira vez (para o ator, não para a personagem)". Se, três décadas depois, a inocência se prova impossível, é porque, "quando Clint Eastwood saca o revólver, ele não faz o gesto, ele o refaz, enésima repetição de um gesto visto mais de mil vezes no cinema. (…) A cada reprodução, há uma perda de definição do referente, que vai se tornando mais e mais 'espectral'. Cada cena é um lugar já visitado, um lugar 'assombrado'" (*ibid.*). Surge um cinema de mortos-vivos, de fantasmas. O que assombra o cinema maneirista não é o real (que assombrava, talvez, o cinema clássico, ficando à espreita, nas bordas do filme, sempre ameaçando irromper de algum lugar para quebrar o universo fechado da dramaturgia). O real já não lhe diz respeito; o que assombra o maneirismo é o passado do próprio cinema – o passado clássico, sobretudo, com sua aura, sua magia, seu misto de transparência e distância (o *close-up*, ao nos aproximar da estrela, interpunha também um véu, uma membrana de luz que envolvia seu rosto e o protegia de nosso olhar), seu mecanismo cheio de artimanhas e artifícios que se naturalizavam no código a ponto de se tornarem invisíveis. Esse mecanismo, ou essa linguagem, uma vez que se mostra impossível de ser repetida, vira motivo de assombração. Marc Chevrie acredita que, ao se basear diretamente no imaginário e não no real, o cinema depara com uma crise de assunto, pois tudo o que o olhar encontra são as imagens preexistentes, os clichês. Daí a recorrência de filmes "sem assunto".

O maneirismo envolve, portanto, uma ideia de *crise* – crise de temas, motivos, formas, mas, sobretudo, crise das articulações da *mise en scène* clássica, dos ligantes outrora naturais, agora disfuncionais nuns casos e hipertrofiados em outros. A questão é enunciada explicitamente por uma personagem de *O estado das coisas* (*Der Stand der Dinge*, Wenders, 1982): "Antigamente, nós sabíamos passar de uma imagem à outra".

Por não ter conhecido essa crise, a *nouvelle vague* escapou de ser a primeira geração maneirista do cinema francês, embora historicamente fizesse todo o sentido que fosse, pela série de razões que Bergala (1985, p. 12) enumera:

> Inicialmente, porque a *nouvelle vague* foi a primeira geração de cineastas cinéfilos. Em seguida, porque ela apareceu no final dos anos 1950, ou seja, precisamente no fim dessa “maturidade” que constituiu para o cinema sua era clássica, no momento do abandono dos gêneros e da pulverização do público de massa pela televisão. Enfim, porque, antes de realizarem seus primeiros filmes, quando eles eram críticos, os futuros cineastas da *nouvelle vague* escolheram mestres difíceis de superar. Hitchcock poderia ter sido o Michelangelo deles e Hawks, seu Rafael. Mas essa admiração pelos mestres, curiosamente, não agiu sobre eles como consciência de um passado esmagador que os teria levado a ser os maneiristas dessa excelência, por eles teorizada, de um Hitchcock ou de um Renoir.

Para essa primeira geração do cinema moderno francês, portanto, a cinefilia crítica e o conhecimento teórico sobre as obras de grandes mestres não resultaram num modelo paralisante. Ao filmar de modo quase instintivo, os cineastas da *nouvelle vague* afastavam para longe qualquer ideia de crise. Eles filmavam com um frescor, uma jovialidade e um despojamento que pouco têm a ver com a arte maneirista, atormentada, angustiada e tenebrosa por natureza (ou, então, simplesmente “afetada”, como é muitas vezes o caso no “maneirismo amaneirado”). É somente mais de 20 anos depois de *Acossado (À bout de souffle*, 1959) que Godard vai deparar com o maneirismo, em filmes como *Passion*, *Detetive*, *Prenom Carmen* ou *Je vous salue, Marie*, quando até mesmo filmar um pôr do sol ou o rosto de uma bela jovem (como ele filmava aos montes nos anos 1960) se torna um suplício, pois a imagem perdeu a inocência, e a beleza, antes um dom natural do cinema, agora só se conquista ao cabo de muito sacrifício (a atriz de *Je vous salue, Marie* se contorce na cama como se materializasse o esforço necessário para achar o ângulo, o quadro, a luz, o caminho tortuoso que, em 1985, diferentemente da frontalidade dos planos de Anna Karina em *Uma mulher é uma mulher* [1961] ou *Viver a vida* [1962], apresenta-se a Godard como o único caminho possível para a beleza que procura).

Além do instinto natural com que filmavam, e da “impaciência que os conduziu a fazer seus primeiros filmes numa economia de pobreza, à

margem do cinema convencional da época", os cineastas da *nouvelle vague* tiveram, naquele momento, "a sabedoria intuitiva de darem a si mesmos mestres quase antinômicos":

> Do lado da demiurgia, os cineastas da *nouvelle vague* escolheram Hitchcock e, do lado da concretização de um cinema de gênero, Hawks, ou seja, nos dois casos, um ideal cinematograficamente muito distante e inimitável na França, onde eles filmariam seus primeiros projetos. No cinema europeu próximo, inversamente, eles deram a si mesmos os mestres mais liberadores possíveis, Renoir e Rossellini, contra o academicismo triunfante que representava aos olhos deles o cinema de qualidade francesa da época. Pode-se dizer que a admiração deles por Rossellini serviu objetivamente de antídoto àquela, que poderia ter sido bem mais paralisante, que tinham simultaneamente pelo inigualável domínio hitchcockiano. (*Ibid.*)

As referências cinematográficas, embora abundantes nos filmes da *nouvelle vague*, "não se substituíam ao real, mas lhe ofereciam, ao contrário, a oportunidade de novas aproximações" (Frodon 2006, p. 72). As próprias condições materiais em que foi gerada a *nouvelle vague* contribuíram diretamente para o surgimento de novos motivos e temas:

> Privados do sistema de estúdios e de estrelas ao qual eles não tinham acesso, eles encontraram, por necessidade, novos motivos (os cenários naturais, a rua, novos atores) e, por gosto, novos temas. Eles se encontraram um pouco na situação dos pintores que saíam pela primeira vez do ateliê e descobriam novos motivos, em vez de procurá-los no museu, nos quadros admirados de seus ilustres predecessores. (Bergala 1985, p. 13)

Em paralelo à *nouvelle vague*, já havia Jean-Pierre Melville, que transformava o *thriller* policial em arte abstrata ao congelar seus signos em narrativas lentas, silenciosas, de uma "melancolia saturnina" (cf. Hocke 1974), habitadas por figuras descarnadas, dotadas de certo "erotismo glacial". Os objetos de cena e os figurinos pareciam coleções de fetiches do cinema *noir*; a decupagem se proliferava em detalhes e dilatava as ações em seus interstícios e sobras: uma arte maneirista em numerosos aspectos. Mas Melville era um caso isolado. O "momento maneirista" propriamente dito só chegaria à França 20 anos depois, quando o imaginário do cinema já se apresentava como uma imensa massa de signos, "uma confusão dos estilos e dos modelos".

Tal confusão não se restringe, evidentemente, à França, e se expressa de forma sintomática na relação que cineastas de todos os cantos do

mundo estabelecem com o cinema americano, cuja vasta iconografia serve de modelo para uma série de filmes nos anos 1970 e 1980, sem que os realizadores se mostrem, todavia, herdeiros de um mesmo passado: cada um pode escolher para si o momento, o gênero e eventualmente os mestres “nos quais pretende se apoiar ou medir sua empresa criativa”.

Para Brian De Palma,[42] por exemplo, o modelo será o suspense hitchcockiano, que ele começará a trabalhar mais incisivamente a partir de *Irmãs diabólicas* (*Sisters*, 1973) e, sobretudo, *Trágica obsessão* (*Obsession*, 1975). Neste último, o enredo é praticamente todo decalcado de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958). O prólogo também se passa em 1959, possivelmente o ano em que De Palma assistiu pela primeira vez ao filme de Hitchcock. O protagonista de *Trágica obsessão*, Michael, perde a esposa Elizabeth e a filha Amy num sequestro que termina em tragédia. Michael se sente culpado pelas mortes, que foram precipitadas pelo plano fracassado do qual ele aceitara participar para capturar os bandidos sem entregar o dinheiro do resgate. Dezesseis anos depois, em 1975, ele viaja a Florença, o berço do Renascimento.[43] Lá, na famosa igreja de San Miniato al Monte, exatamente no mesmo lugar onde conhecera Elizabeth muitos anos antes, Michael avista Sandra, uma jovem mulher idêntica à sua falecida esposa. Ele a conhece, se apaixona e a leva para os EUA. Sandra também será sequestrada, e Michael – mais uma vez confrontado à situação inicial do filme – tentará refazer o desenho do destino, livrar-se da culpa, corrigir as imperfeições e os erros que, no passado, resultaram na morte de sua esposa e, supostamente,[44] de sua filha.

Na primeira cena em que Sandra (interpretada por Geneviève Bujold, a mesma atriz que faz Elizabeth) aparece para Michael, ela está no alto de um andaime montado no interior da igreja, onde trabalha na restauração do afresco de uma madona pintada em 1328 por Bernardo Daddi. O lugar elevado onde ela se encontra funciona de certo modo como um palco, e desde já suas ações se tomam por *representações*. No primeiro diálogo que travam, ela explica que uma infiltração danificou partes da pintura que está a restaurar e revelou, por trás desta, uma outra imagem da madona, anterior, mais antiga, talvez uma pintura totalmente diferente,

talvez um esboço do pintor para essa mesma obra, não se sabe ao certo. Entre desvendar o mistério da pintura anterior e preservar a beleza da pintura mais recente, os restauradores ficaram com a segunda opção. “O que é belo deve ser preservado”, concorda Michael. A cena resume não só o enredo (Sandra, à semelhança da Virgem pintada na igreja, é também uma imagem que veio depois, sob a qual jaz uma imagem precedente, e Michael não quer investigar o enigma dessa semelhança, quer apenas desfrutá-la), mas principalmente a lógica de criação do filme: a representação maneirista como um efeito de dupla visão, de sobreimpressão de duas imagens numa só, de modo que se possa ver na projeção presente, como nas porções deterioradas do afresco, *a imagem que veio antes*, a imagem que obceca.

Michael quer ver em Sandra a imagem projetada de seu desejo; sua aventura consiste em tentar obter uma imagem ideal com base nessa substância impura que é o corpo. Ele deve remodelar, no material de que dispõe, as partes que não correspondem ainda à ideia; essa etapa é necessária para que ele chegue ao desenho perfeito guardado no espírito, aquele “desenho interior”, cuja transposição ao mundo sensível exige a reparação da disposição viciosa da matéria e dos erros das aparências naturais (cf. Panofsky 2000b, p. 93). Numa conversa, Sandra pergunta como era Elizabeth. “Muito parecida com você”, diz Michael, “mas ela andava de um jeito bem diferente”. “Diferente como?”, Sandra pergunta. Ele sugere que ela suba as escadas logo à frente, e começa a corrigi-la, pedindo que deslize de maneira mais suave, mais “clássica”. Michael estará, desde então, empenhado em fabricar uma mulher baseado em outra, assim como De Palma fabrica um filme se valendo de outro. Ambos ousam rivalizar com a obra original (do destino, da natureza, da criação divina, da criação artística), ousam crer na possibilidade de, mediante um método persuasivo, buscar o aperfeiçoamento dessa obra. Não custa lembrar que a teoria da arte no período maneirista distingue expressamente o ato de “retratar”, que reproduz a realidade tal como se vê, e o ato de “imitar”, que a reproduz tal como se deveria vê-la. De Palma, em sua assumida posição de imitador, reivindica uma grande liberdade não só do imitador em relação ao objeto imitado, como também

do artifício em relação aos códigos da representação naturalista (é emblemática a cena em que, para mostrar um *flashback* da infância de Sandra/Amy, De Palma utiliza a própria Geneviève Bujold no papel da criança, causando um enorme estranhamento). Ele se baseia em uma realidade que já é, em si, superfície icônica, reino da imagem que é puro prazer e gozo estético. Mas todo prazer, quando ultrapassados certos limites, descamba em sua negação, o desprazer: não fica claro se Michael e sua filha chegaram a ter uma relação sexual, mas a simples dúvida que se instaura, aliada ao fato de que, independentemente do sexo, eles conviveram como amantes, é suficiente para plantar o terror e o mal-estar no abraço final de reconciliação, quando ela o chama de "papai" em meio a um delirante e infindável *travelling* circular que vislumbra o êxtase romântico na mesma medida em que afirma o despertar doloroso da consciência – a cisão traumática do passado interfere no mundo onírico da iconicidade e da referencialidade e o perturba profundamente.

De Palma deliberadamente se inscreve num jogo de anamorfose entre uma obra originária e uma obra segunda; esse jogo extrapola o plano figurativo, pois inclui também uma distorção grotesca da trama. Existe aquela fórmula de Marx, lembrada por Stéphane Delorme (2008, p. 18) num texto sobre *Guerra sem cortes* (*Redacted*, De Palma, 2007): a história se repete, a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. A tragédia luciferiana (Douchet 1999) do inesquecível detetive Scottie, portanto, só podia se repetir como farsa (uma farsa edipiana, por assim dizer), e De Palma leva isso às últimas consequências em sua releitura de *Vertigo*.

Lars von Trier, por sua vez, terá como modelo o barroco wellesiano. Em *O elemento do crime* (1984), ele elabora uma narrativa tão retorcida sobre si mesma que a própria noção de ponto de vista passa por uma *mise en abîme* completa. O desejo de ultrapassar o caos da matéria e chegar ao segredo que está por trás da perfeição da forma o conduz a uma única e incontornável conclusão: no fundo das coisas, no cerne da mente criadora de tudo, há o vazio. O filme é uma perplexa contemplação desse vazio. Fisher, o protagonista, luta inutilmente para decifrar o caos, compreender

a mente do assassino em série, ter acesso ao plano magistral, ao desenho sublime, ao segredo do *mastermind*, ao "elemento do crime" sobre o qual o professor Osborne discorre em uma conferência a que ele assiste repetidamente num pequeno monitor. Ele é o representante de Von Trier na diegese: um olhar que mergulha no assombroso universo wellesiano somente para deparar, mais de 40 anos depois de *Cidadão Kane*, com um labirinto de signos em que a significação é justamente aquilo que se perdeu. A fotografia adquire um tom estranhamente estilizado, não é o preto e branco da reverência ao passado nem o colorido histérico do presente adoecido, mas uma espécie de monocromia agonizante, um bronze pomposo e atormentado ao mesmo tempo. O som cria uma certa dissociação entre as vozes e os corpos: as vozes, assim como o olhar implicado na *mise en scène*, vêm de longe, do espaço dos mortos e, portanto, chegam ao filme com um eco esquisito, um timbre diferente.

Jim Jarmusch já seria herdeiro de outro momento. A saturação e o excesso, em seu cinema, desembocam na banalidade, na falta de trama, na perambulação vagabunda de personagens cujo único território é o próprio corpo. *Permanent vacation* (1980), seu filme de estreia, é composto de longos hiatos deambulatórios, de personagens sem espessura psicológica, de cenas sem contorno dramático. Partindo do espaço desconectado e esvaziado que ele herdou do cinema moderno, o filme é um passeio por ruínas e becos, conduzido por um jovem sem rumo, de visual *bebop* anacrônico. A estilização é questão de gestual, de poses, de estases gráficas – um *self-service* de referências tiradas do cinema moderno, da cultura *pop*, da arte de vanguarda etc.

No segmento final de seu texto, Bergala (1985, p. 15) aborda essa questão do *self-service* de signos e chega à descrição de um tipo de maneirismo que, no momento em que escreve, é uma novidade:

> Os anos 1980 terão visto surgir uma nova espécie de produtos cinematográficos, sobretudo do lado das "novas imagens", que derivariam de um maneirismo de outra natureza, um tipo de maneirismo à revelia. Desejo me referir a esses cineastas para quem o cinema já não tem nem mestres nem história, mas se apresenta como uma grande reserva confusa de formas, de motivos e de mitos inertes da qual eles podem beber com toda a "inocência" cultural, ao acaso de suas fantasias ou modas, para sua empresa de reciclagem de 90 anos de imaginário cinematográfico. Essa visão do

> passado do cinema que consiste em fazer não tábula rasa, mas um *self-service*, deve muito, sem dúvida, à difusão televisiva, em que todos os filmes perdem de uma certa forma sua origem histórica e sua relação com um cineasta singular.

Já se enceta aí uma segunda (ou talvez terceira) fase do maneirismo, que já não é a complexidade cênica e figurativa de um Ruiz ou de um De Palma nem o imaginário selvagem de um Peckinpah, tampouco o *tour de force* cenográfico de um Syberberg, mas a imagem lisa, envernizada, brilhosa, publicitária, do "néon-realismo" (Luc Besson, Jean-Jacques Beineix), o simulacro ultracompetente do cinema de gênero (Lawrence Kasdan), o *bric à brac* de referências (Jarmusch), enfim, tudo isso que constitui o repertório do maneirismo amaneirado.

A pauta dos *Cahiers du Cinéma* dedicada ao maneirismo pertence a um momento de incerteza. De um lado, decreta-se o fim do moderno; do outro, lamenta-se a distância irremediável do classicismo. Época de melancolia e profecias, de luto (fala-se da morte do cinema), de vitória da publicidade como estrutura de produção e estética dominantes. Época também da reciclagem, do pastiche, das reprises de todo tipo.

Como nos alerta Aumont, "maneirismo" não foi o único termo convocado a descrever o momento atravessado pelo cinema nos anos 1980, "década de confusão, em que os filmes desorientam as categorias, em que, em reação, a crítica inventa diariamente novas categorias, prendendo-se, como pode, aos ramos da velha história da arte" (2008a, p. 67): surgiram também barroquismo, neobarroquismo e outras nomenclaturas mais. Mesmo quando um crítico fundamental como Serge Daney tenta definir a noção de maneirismo, "ela muda de sentido conforme os textos e só encontra coerência se sistematizada de modo brutal na tríade classicismo-modernismo-maneirismo. O maneirismo seria uma terceira idade da imagem" (Delorme 1997, p. 5). Em suma, por mais que se tenham realizado estudos aprofundados e rigorosos acerca do maneirismo, o conceito, uma vez aplicado ao cinema, deixa sempre uma ponta de imprecisão.

> Em todo caso, o caráter mais patente do cinema dos anos 1980 e ainda dos anos 1990 foi o extremismo, a tendência ao *supra*. *Suprassensação*, desde as violências cultivadas por Peckinpah, Siegel ou Penn até o fenômeno de massa mais importante dos anos 1980, a emergência do cinema de Hong Kong. *Supracitação*, de Syberberg

> e seu caldo de cultura ao Godard asfixiado de referências dos anos 1990 e, depois, mas também, de maneira mais lúdica e mais inesperada, a cineastas como Gus van Sant, Todd Haynes ou Aki Kaurismaki. *Supraimagem*, com a explosão do artifício, digital ou não; ver o *bullet time*, invenção extraordinária (que obriga a reler, de modo bem diferente, o emprego de um instrumento formal como o *zoom*). *Supradramaturgia*, nos neoautores de Hollywood, de Ferrara a Lynch, passando por Verhoeven e até mesmo Michael Mann. (Aumont 2008a, p. 68)

Assim, entre os anos 1970 e os 2000, teríamos testemunhado a aparição de diversas vertentes de um supracinema, ou de um hipercinema, ou ainda de um "cinema filmado" (a expressão é de Jean-Claude Biette, que a utiliza já nos anos 1970 para designar o lado mais maneirista de Fassbinder).

Paralelamente ao surgimento de tudo isso, Hou Hsiao-hsien realiza seus primeiros filmes, ali na virada da década de 1970 para a de 1980. Há nostalgia? Sim, mas não é nostalgia do passado do cinema. É a nostalgia de alguma experiência vivida, de algum episódio da juventude do diretor. Ou, então, a nostalgia do presente, do instante que passa e não volta. A *mise en scène* de Hou é a escritura dessa efemeridade, e se constrói pela captura de toda forma de movimento presente no mundo (trem, moto, carro, pessoas). O mundo se torna visível por meio do movimento, e este se faz, assim, não apenas um elemento estético, mas uma verdadeira forma de conhecimento. Já em seus primeiros longas, sobretudo em *The boys from Fengkuei* (1983), Hou parece se situar na extremidade de toda uma ideia moderna do cinema que repousa sobre o uso recorrente do plano geral, da profundidade de campo, do fora de campo, da redução narrativa, da permeabilidade a tudo que "não pertence" ao filme. Aquele barroco (Von Trier) e aquela vacância (Jarmusch) que derivavam da dissecção da forma clássica e/ou do tédio pós-moderno são assuntos estrangeiros à estética de Hou, cuja modernidade se define por seu "primitivismo": ele troca o quadro pelo campo (notar a diferença: o quadro é um retângulo de imagem completo em si mesmo, já o campo é um fragmento volúvel do mundo),[45] a cronologia pela duração, as grandes rupturas narrativas pela discreta sucessão de pequenos "nadas".

Se muitos cineastas extraem sua *mise en scène* da revisão das formas e dos mitos do passado, outros, como Hou Hsiao-hsien, filmam como se o

cinema tivesse acabado de ser inventado. Essa segunda via é a da “captura aleatória de aparências mutáveis, da invenção de dispositivos que dispensam a *mise en scène* no sentido técnico” (cf. Aumont 2008b, p. 113).

Esses dois polos – o de um cinema demasiadamente consciente de estar muito avançado na sua história e o de outro, que mal parece ter tomado conhecimento de que há uma história; ou, ainda, o de um cinema superenquadrado, superdramatizado, superexcitado, supersaturado de citações e o de outro, que, inversamente, apresenta-se como poesia bruta do presente assignificante – formaram as duas linhas de força determinantes nas décadas recentes, preparando o cenário no qual surgiram os filmes que analisaremos.

Dispositivo, instalação, fluxo

A mudança que se dá nos últimos 20 ou 30 anos, desde o “momento maneirista”, começa nos próprios materiais que se colocam à disposição dos cineastas: o que eles têm diante da câmera é o mundo ou são apenas seus prolongamentos espectrais? O plano para esses cineastas é uma unidade de dramaturgia ou um exercício do olhar? O que está por trás desse plano é uma operação do pensamento ou um afeto momentâneo? Um conceito ou um sentimento? Ou os dois? Ou o intervalo entre os dois?

Esse conjunto de dúvidas se manifesta em alguns textos no começo dos anos 2000,[46] talvez como consequência lógica da passagem de um momento anterior (as décadas de 1980 e 1990), em que o cinema já não oferecia a seu espectador a garantia de realidade mínima que havia sido sua marca durante muito tempo, mas, ao contrário, a “suspeita generalizada com o real”, para um novo momento, em que esse estado de suspensão e dúvida se traduz num desejo renovado de “captar alguma coisa da preciosa ‘ambiguidade’ do real” (Aumont 2008a, p. 72):

> O que resta da “modernidade necessária”, em todo um conjunto bem díspar de filmes que, há uns 15 anos, manifesta um vivo tropismo para o acidente, a exploração da “assignificância do mundo”, a improvisação ou sua aparência, a retirada, mais ou menos ostensiva do autor-mestre, e em diversas formas um certo respeito pelo real? O que resta dela em *Gerry*, em que um duplo personagem anônimo sente o mais fisicamente possível a perda no mundo (o labirinto sem muros)? Em *Elephant*, em que as causas são dadas, mas como absolutamente opacas? Em *Last days*, em que nada tem sentido? Em *Tropical malady*? Em Kaurismaki? Na obra, sintomática e tão hipostasiada como o cúmulo do choque com o real, de Kiarostami? (…) em 1990, um cinema moderno fundado sobre o respeito do real, isso quer dizer algo diferente do que em 1945 ou 1955. (*Ibid*., pp. 73-74)

Respeitar a ambiguidade do real, explorar o acidental e o assignificante, não impor ao mundo um sentido, mas aguardar que ele construa sua própria narratividade, seu próprio valor de ficção: estamos aqui no coração do que constitui, para Bazin, a essência do cinema, isto é, “a filmagem em continuidade, a desaparição da técnica, a epifania do real sensível, o bosque estremecido das pequenas diferenças que separam o ‘cinema’ das ‘artes plásticas’” (Bonitzer 2005, p. 71).

Em todos os exemplos citados por Aumont, no entanto, o cultivo da opacidade do real vem incrementado pelo fato de que se trata de um real já fendido pelas dúvidas ontológicas que se acoplaram à imagem cinematográfica e a metamorfosearam – por meio principalmente do digital, mas não só – justo ao ponto da fabricação de uma nova matéria plástica[47] que torna caduca a dicotomia baziniana entre crença na realidade e crença na imagem (Bazin 1991, p. 67).

A imagem de cinema se vê “surpreendida mais que nunca por uma contradição entre a reivindicação do ‘sonho’ e o costume e a demanda de realismo. Porque, assim como todos os rios conduzem ao mar, todas as perguntas sobre o cinema conduzem fatalmente à questão do realismo, donde encontramos de novo a questão do simulacro” (Chion 2005, p. 143). Uma das personagens principais do cinema recente é a imagem que ganha vida e se torna, ela mesma, objeto diegético – personagens-imagem, corpos-imagem. “O arquétipo sob essas acumulações de imagens que ganham vida é o do *simulacro*: o simulacro é a *emanação* de seu referente, sempre renovado e capaz de ‘vir me procurar’ para provocar minha percepção” (Aumont 2008a, p. 88). Para continuar propondo um

mundo “ajustado a nossos desejos”, o cinema deve saber mudar esses desejos, “por imposição da sociedade do simulacro que sucede à sociedade do espetáculo” (Aumont 2008b, p. 118). A interposição das imagens/simulacros entre “*o* mundo” e “os meus desejos” teria afastado para longe a evidência do mundo que, para Michel Mourlet, era a premissa fundamental do ideal da *mise en scène*. As últimas décadas teriam dado um novo contorno ao que Mourlet definiu como o triunfo inaugural do cinema, ou seja, a possessão imediata de um real pelo olhar impassível da câmera: o cinema já não saberia se sua matéria é o mundo ou seu simulacro. Também já não saberia ao certo qual o seu lugar na economia das imagens, o que repercutiria diretamente na reconfiguração desse “núcleo duro da linguagem cinematográfica que é o plano”, cuja “dissolução” seria o traço mais explícito de uma nova disponibilidade do cinema a “regimes de imagens heterogêneos” (Frodon 2006, p. 72). Atravessado e inundado por imagens de todas as idades, texturas e naturezas, o cinema “imerge no grande banho indiferenciado do visual” (Burdeau 2006, p. 73), numa espécie de “regime geral das imagens”, e só com alguma dificuldade se pode tentar isolá-lo do manancial no qual ele se deixa influenciar “por seus vizinhos televisuais, videolúdicos ou artísticos” (Joyard 2002, p. 55). Não faltaram na última década “filmes de dispositivo semelhantes, por certos aspectos, a pequenas instalações”: “Pode-se imaginar com facilidade *Gerry*, e até mesmo *Last days*, no museu de arte moderna, numa tela gigante num espaço minúsculo (como *Passage*, de Bill Viola, de 1987), ou sobre uma bateria de monitores colocados no chão ou pendurados a 20 metros de altura” (Aumont 2008a, p. 81).

Se, nos anos 1950, a palavra mágica da crítica de cinema era *mise en scène*, na passagem dos anos 1990 para os 2000, época em que se fala no fim do maneirismo, outra ferramenta teórica ganha a dianteira: o conceito de *dispositivo* (cf. Blouin 2002a; Joyard e Blouin 2002; Blouin 2003; Moullet 2007; Martin 2012).

No filme-dispositivo, não há *mise en scène* no sentido clássico (decupar uma cena com base em exigências de ordem dramatúrgica) nem

moderno (reconstrução da realidade com base na fragmentação), mas, antes, a definição de uma *estratégia visual* capaz de produzir acontecimentos por um processo de narração automático. Uma vez estabelecido o conceito e elaborado o dispositivo, a narrativa *se faz acontecer*, ao passo que os principais movimentos da *mise en scène* clássica se baseavam na intencionalidade do autor. No cinema de dispositivo, trata-se de fazer surgir um mundo se valendo de um conceito, invertendo a posição clássica do cinema de autor, que consistia em criar uma forma baseada no mundo. O dispositivo visa à atualização de certas potências, e não necessariamente à produção de sentido. O cineasta abandona a *mise en scène* para se tornar um instalador de ambiências ou um provocador/intensificador de realidades.

Alain Bergala, a propósito de Kiarostami, afirma que o dispositivo livra o cineasta do "fardo" da *mise en scène*, da pesada autoridade por ela incumbida. "Kiarostami muito cedo preferiu o dispositivo à *mise en scène* no sentido clássico dessa expressão": a "arrogância redutora" da *mise en scène* procura "dobrar a realidade à sua vontade", ao passo que o dispositivo propõe uma espécie de jogo, de armadilha cuja meta é, "com a ajuda dos deuses do cinema", capturar fragmentos de real imprevistos, suscitar "iluminações" (Bergala 2004, p. 49). O dispositivo amortece a vontade de potência do realizador e permite que o filme seja invadido por eventos dirigidos somente em parte; acionar um dispositivo é confiar mais no mundo do que na sua própria mestria como *metteur en scène*.

No final dos anos 1990, pululam realizadores a que Stéphane Bouquet (2005, p. 160) chama "*cineastas-artistas* que instalam seus dispositivos de percepção e suas apostas formais no centro dos filmes". David Lynch, David Cronenberg, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai e Abel Ferrara são alguns dos "cineastas-artistas" mencionados por ele. As experimentações formais, para Bouquet, teriam saído da margem para ocupar o centro do cinema, ao menos do cinema que gera os debates estéticos mais intensos naquele momento.

Seguindo o exemplo dos artistas plásticos que trabalham com instalações, os "cineastas-artistas" cada vez mais iriam conceber seus

filmes como "obras atmosféricas, ambientes sensoriais". O filme-instalação se assume como algo que não quer refletir nem decifrar o mundo captado pela câmera, mas tão somente isolá-lo num espaço onde se possa experienciá-lo de maneira intensificada. Esses cineastas retomam, segundo Bouquet, uma proposta começada nas películas marginais de Andy Warhol e Marguerite Duras: a de fazer do filme "um entorno, um lugar, um espaço para habitar com todo seu corpo e um tempo para utilizar a seu gosto" (*ibid*., p. 162). Não há propriamente um filme para ver, mas um novo dispositivo de cinema que se deve *habitar*.

Nos dispositivos concebidos pelos "cineastas-artistas" contemporâneos, há um transbordamento do narrativo, uma vontade de algo que não seja só uma história (um sentido, uma emoção), mas que percuta no corpo, em "estados pouco evidentes do corpo e da consciência", submergindo o espectador num "banho de sensações novas". A "sutura" entre o narrador fílmico e o espectador já não depende da coerência do processo de narrativização. Outros circuitos de afinidade espectador-filme se estabelecem:

> A instalação provoca um deslocamento do corpo que não pertence à ordem do imaginário (como na ficção clássica), e sim a uma ordem mais sensorial, infraintelectual. O que o cinema podia reter (e reteve) da instalação foi, antes de tudo, a ideia da cenografia, isto é, a ideia de que o mundo não é uma paisagem real que é preciso captar, nem sequer um teatro (como o foi para certos autores antigos). O mundo cenográfico dos cineastas-artistas é um espaço museológico que há de se construir com os materiais que cada um escolhe. (*Ibid*., p. 165)

Na primeira metade dos anos 2000, alguns filmes desdobrariam essa noção de cinema-instalação já anunciada e analisada por Bouquet alguns anos antes. Podemos utilizar dois exemplos posteriores ao texto para ilustrar e melhor entender como funcionam esses filmes que se assemelham a dispositivos de instalação: *Eternamente sua* (*Blissfully yours*, Apichatpong Weerasethakul, 2002) e *Últimos dias* (*Last days*, Gus van Sant, 2005).

Radical no aspecto "antinarrativo", *Eternamente sua* é uma soma de situações miraculosamente banais, que acompanhamos em sua duração quase completa, como se assistíssemos a uma lenta descamação da pele do real. A trama se reduz a quase nada: uma jovem moça forja um

atestado médico para conseguir dispensa no trabalho e passar a tarde ao lado do namorado, um imigrante birmanês ilegal. Do tempo social do trabalho, tempo útil, passam a um tempo de lazer, *tempo livre*. Os créditos só aparecem com mais de 40 minutos de filme, quando eles já estão a caminho da floresta onde farão piquenique. O filme começa de fato ali, na descoberta de outra experiência do espaço e do tempo. Uma amiga mais velha acompanha o casal em alguns momentos do filme, até se encontrando com eles na floresta na parte final, mas as pontas de intriga que surgem dessa convivência são diluídas na temporalidade fugidia que se instala. Na última meia hora, o tempo de fruição do filme praticamente bate com o tempo diegético: as personagens deitam à beira do rio para descansar; o som agradável da correnteza e das diversas formas de vida presentes na floresta ressalta a ideia de que aquilo tudo é um movimento de transformação incessante e de que as próprias personagens, ao acordar, já não serão as mesmas. Os não eventos que encerram o filme nos são entregues em sua duração bruta, mas é uma experiência leve, não é um tempo pesado. Em seu trabalho com a duração, Apichatpong está nos antípodas, por exemplo, de Andrei Tarkovski: em vez de uma "pressão do tempo" no interior de cada plano, de uma erosão vagarosa das camadas de tempo (como em *Stalker* [1979] ou *Nostalgia* [1983]), *Eternamente sua* traz, antes, uma duração tranquila e rarefeita. A superfície do tempo (ou da imagem-tempo) é límpida e lisa, e não suja e rugosa como em Tarkovski. O rio passa, as nuvens passam (há um inesquecível plano delas abrindo caminho para o sol), o dia se encaminha ao fim. O filme, no entanto, não dissimula sua "construção" por trás dessa duração frouxa e dessa falta de ações "interessantes"; percebemos a preexistência de um conceito. O trunfo de Apichatpong, então, consiste em preencher o dispositivo com uma presença do mundo em sua manifestação mais carnal, palpável, mais próxima de um contato físico com a natureza do que de uma superestrutura conceitual reguladora. "O filme-conceito se torna rapidamente filme-dispositivo, que desaparece por detrás do que ele mesmo produz. (…) De certa maneira, o espaço-tempo que o filme instala engloba a sala de cinema ao passo que nega seu próprio meio narrativo" (Higuinen 2002, p. 72). Ao drama e à ficção, Apichatpong antepõe a

experiência de um espaço e a pregnância de uma duração.

O espectador de *Eternamente sua* é convidado a um estado limite da percepção, a um alerta total da atenção visual e auditiva, com o detalhe de que a experiência não se nutre de nenhum desconforto intrínseco. O filme busca uma fruição leve e prazerosa, o que é surpreendente em vista do estranhamento inicial que ele causa. Nos anos 1970, as propostas estéticas radicais que, apesar de sua não convencionalidade, estavam voltadas para o cinema em seu formato convencional, como é, bem ou mal, o caso em *Eternamente sua* (longa-metragem para exibição em salas), precisavam vir acompanhadas de toda uma pedagogia do olhar – pedagogia straubiana, pedagogia godardiana e por aí vai (cf. Daney 2007). Os filmes de Apichatpong, entretanto, são relativamente "fáceis" de se ver e gostar. Ele reintegra no experimento o duplo prazer do espectador habitual do cinema: a participação afetiva e o prazer escópico (ir ao cinema para ver uns corpos inacessíveis, apanhados em situações vivas e presentes).

Em *Últimos dias*, de Gus van Sant, já não há propriamente um *feel good*. A ambiência sensorial que o filme constrói é lúgubre, e não reconfortante como a floresta de *Eternamente sua*. *Últimos dias* se inspira nos mistérios que rodeiam a morte do ídolo *pop* Kurt Cobain, mas tudo o que sobrou para o filme foi a marcha zumbi de um morto-vivo, registrada em lentos e torporosos *travellings* em *steadycam*. Há também as cenas em que Van Sant filma esse murmúrio em forma de corpo desfalecendo no interior do plano fixo alongado, plano austero que, outrora ferramenta de concreção (cf. Straub-Huillet, Jean-Claude Biette, Manoel de Oliveira), aqui se torna forma de documentar a volatilização de um corpo. O filme é um puro trajeto de virtualização, confluindo para aquela cena final em que o espírito de Blake-Cobain sobe degraus imaginários até sair de quadro (cena irmã gêmea do espírito que sai de uma vaca em *Mal dos trópicos*, Apichatpong, 2004). Decantação de um duplo virtual que subsiste ao corpo, a imagem de Blake se despe da matéria, do peso – resultado natural de um filme em si mesmo impalpável, fantasmático.

Em *Elefante* (*Elephant*, 2003), o que tornava o massacre promovido por dois adolescentes numa típica *high school* norte-americana um evento

tão mais estranho do que já seria normalmente – e aumentava seu suspense – era a beleza inevitável daquele balé de corpos que o precedia (os adolescentes, em sua maioria bonitos, deslizavam languidamente pelos corredores da escola, sem saber que destino aguardava por eles). Em *Últimos dias*, Van Sant já não oferece a mesma volúpia nem o mesmo suspense. O que fazer com um conjunto de acontecimentos nebulosos e deslocamentos sem sentido? Essa é a questão que se coloca à montagem, e esta se esforça em não responder diretamente, construindo o espaço por meio de *raccords* enigmáticos – verdadeiras desarticulações de um labirinto espaçotemporal. Estamos imantados menos ao ponto de vista de uma personagem ou à intensidade emocional de um drama do que às operações de um dispositivo.

Um dos procedimentos principais do cinema de dispositivo, voltando ao texto de Bouquet, seria o *isolamento*: "a câmera cria um espaço deslocalizado, uma zona intermediária", provoca um "efeito de clausura sensorial", "porquanto a menor abertura pode despertar a consciência e impedir o efeito de translação do espectador".

> O objetivo dos cineastas-artistas é, antes, produzir um mundo baseado num princípio primeiro, claramente enunciado, do que observar o mundo real, sob o risco de organizá-lo ao redor de um ponto de vista. (…) O mundo real, a partir do momento em que contém a promessa da heterogeneidade, da alteridade, do acaso, só pode ser vivido como ameaça. (Bouquet 2005, p. 163)

Nesse universo fechado, o estatuto do fora de campo se torna problemático; para que ele não quebre a clausura do universo fílmico, é preciso anulá-lo, ou melhor, integrá-lo de uma maneira ou de outra ao campo:

> A oposição entre campo e fora de campo é abolida em razão de uma oposição de fluxo (as imagens)/punção (os planos). Desaparece, no fundo, o olhar organizador do mundo (o conceito estético de campo remete evidentemente à delimitação de um mundo, o do autor), em proveito de uma concepção do artista como quem faz circular as imagens. (*Ibid.*, p. 168)

No final da década de 1990, portanto, o cinema estaria se dividindo entre uma estética pautada na planificação (logo, na montagem) e uma estética de circulação e fluxo, livre escoamento de imagens. Num importante artigo, Bouquet (2002b) desenvolve melhor essa oposição

entre *plano* e *fluxo*, inserindo a discussão numa reflexão sobre a história das formas artísticas que alude à pintura do século XVII, quando artistas e teóricos rivalizavam acerca da primazia do desenho ou da cor. O texto cita a revolta de Poussin contra Caravaggio, que o primeiro acusava de "destruir a pintura" por renunciar às "belas ideias", ao desenho, para aderir aos charmes perigosos da cor.[48] Para os defensores do desenho, era preciso rechaçar o caráter físico da cor e preferir a nitidez do contorno ao "traço", porque este não define a construção formal das figuras, mas, antes, sua própria indefinibilidade, sua imensidão, sua inabalável imanência. Desenhar, portanto, não era copiar o real, mas pôr em obra um saber, uma lógica, uma ordem do mundo. Porque definia os objetos perfazendo os seus contornos, o desenho era percebido como um incomparável instrumento de conhecimento, um meio de definição das coisas e consequentemente uma materialização da ideia.

Jacqueline Lichtenstein (2006, p. 11) esclarece melhor as bases históricas do debate, que surge na Itália já durante o Renascimento:

> Contra a escola de Florença e a de Roma, que defendia o primado do *disegno*, escritores como Dolce e Lomazzo, representando respectivamente a escola veneziana e a lombarda, defendiam que a arte da cor era mais importante que a exatidão do desenho. É a cor, diziam eles, que torna os objetos como que dotados de alma e de vida, é ela que permite pintar a carne, representar o movimento, criar a ilusão do vivo; é ela, enfim, que está na origem do prazer que o espectador sente diante de um quadro. Ao desenho sublime de Rafael, eles preferiam o admirável colorido de Ticiano.

Em vez de mergulhar no lado analítico e racional do pensamento, portanto, a cor ocupa o lado da consistência das coisas, da sensação, da confusão das formas, da profusão do real. Mas os teóricos defensores da arte do desenho, a exemplo de Vasari, insistirão na necessidade de definir a pintura por uma parte que procede essencialmente do intelecto:

> Aristóteles já o sugeria na *Poética*: ao contrário da cor, cuja beleza resulta de um impacto simplesmente material, da simples habilidade manual, e até do acaso, como o comprova a história tantas vezes citada de Protógenes, o desenho remete sempre à ordem de um projeto; pressupõe uma antecipação do espírito que concebe abstratamente e representa mentalmente a forma que quer realizar, o objetivo que busca atingir. O desenho não é matéria, nem corpo, nem acidente, escreve Zuccaro na *Idea del pittore*, e sim forma, concepção, ideia, regra e finalidade – em suma, uma atividade superior do intelecto. (…) Embora reconhecendo a importância da cor, a

> maior parte dos teóricos continuará a privilegiar o desenho, que exige do artista e do espectador um ato de abstração em relação ao *pathos* do sensível e um ato reflexivo para compreender a engenhosidade da invenção. (*Ibid.*, pp. 11-12)

Na França no século XVII, o debate se agudiza. Adaptando as ideias difundidas na Itália renascentista, os franceses, adeptos dos dualismos severos e das doutrinas baseadas em regras restritas, "transformaram o que era uma divergência entre pontos de vista contrários, mas não contraditórios, num antagonismo violento em que se chocam posições consideradas incompatíveis" (*ibid.*, p. 13). "Opõem-se os 'poussinistas', defensores do desenho, aos 'rubenistas', partidários da cor" (*ibid.*). A concepção de pintura defendida pelos poussinistas foi legitimada na Academia Real de Pintura e Escultura, que se incumbia de uma tripla função: pedagógica, teórica e política – três objetivos que pressupõem uma definição da pintura baseada na excelência do desenho, única parte da pintura passível de um aprendizado escolar, já que, contrariamente à arte da cor, que escapa a qualquer regulamentação, sua prática obedece a regras. Se a cor parece escapar aos preceitos de uma ciência reflexiva, o desenho, por sua vez, pode ser descrito em termos de harmonia, imitação e invenção, prestando-se, portanto, a uma doutrina oficial. "Origem da criação pictórica e meio de expressão das figuras, o desenho possibilita a formação de um conceito baseado em critérios comuns" (*ibid.*, p. 14). É também o primado do desenho o que melhor permite "narrar com um pincel", construir relatos históricos sem ambiguidade, favorecendo a difusão dos preceitos políticos da monarquia absoluta.

A estética colorista dará o troco a partir de um caminho aberto por Roger de Piles no período (1668-1699) em que ocupa o cargo de conselheiro na Academia. Seu elogio da "maquiagem" em Rubens é "a pedra angular de uma argumentação que desemboca simultaneamente numa nova teoria da pintura, definida em termos de autonomia e de especificidade, e numa estética original do prazer e da sedução" (*ibid.*, p. 16). O colorido é, então, valorizado como traço distintivo da pintura e fonte do prazer específico que o espectador desfruta diante do quadro. "É o desenho que dá forma aos seres; é a cor que lhes dá vida", diz Diderot. Evidencia-se uma tendência a apagar os limites tradicionais entre a forma,

o modelado e o contorno, e de superar o conflito entre o desenho e a cor. Nos séculos XIX e XX, do impressionismo ao expressionismo abstrato, passando por Van Gogh e Cézanne, a ideia de que a forma deve nascer da própria cor fornecerá ao debate estético um vasto campo.

Na dicotomia de Stéphane Bouquet, o primado do desenho teria seu paralelo cinematográfico na estética do plano. Já à arte da cor corresponderia a estética do fluxo.

A estética do plano pressupõe a possibilidade de uma ordem transcendente dar forma ao real, o que implica uma construção tijolo a tijolo, uma fluência dramática e discursiva obtida pela junção de unidades significantes (planos que se somam em cenas, que se somam em sequências, e assim por diante). Um cinema que reside nos poderes organizadores da abstração racional e que tem seu passado ligado a Hitchcock, Lang e outros cineastas da manipulação total de uma diegese, da construção de mundos regidos por uma lei de organização mental. A *mise en scène*, na estética do plano (Bouquet cita François Ozon como exemplo), consiste em organizar o inorganizado, estruturar o que por natureza é inestruturado, para ao fim construir um sentido ou uma emoção. "Os cineastas do plano estão do lado da razão, eles praticam uma arte racional, uma arte em que algo se dá a ver, algo a que Poussin chamava 'as belas ideias', ecoando (conscientemente) a *eidos* (a ideia, a forma) platoniana" (Bouquet 2002b, p. 47).

Os cineastas do fluxo (Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai, Gus van Sant, Tsui Hark),[49] diferentemente, não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis nos filmes. Eles realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em "intensificar zonas do real", resguardando do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. A *câmera* se dedicaria, sobretudo, a atualizar certas potências: "Diferente de poder; o poder é extensivo e mensurável, construído e controlado, como um efeito (retórico); a potência é intensiva, incomensurável e indomável, como um afeto (psíquico)" (Philippe

Dubois). O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na própria insignificância das coisas. O que importa não é conceber um sentido, mas um ritmo – o ritmo, aqui, é "a forma assumida pelo pensamento do mundo, o qual é escoamento perpétuo, fluxo, variabilidade constante" (Bouquet 2002b, p. 47). O cinema de fluxo se furta a qualquer princípio de identidade, de permanência, de lógica; ele admite o mundo como puro devir. O fluxo é questão, portanto, "menos de colocação em cena [*mise en scène*] que de colocação em movimento [*mise en mouvement*] ou em continuidade" (*ibid*.).

Três meses depois da publicação de "Plan contre flux", Stéphane Bouquet retorna à questão em outro artigo e investiga de que modo o cinema de fluxo "excede ou transfigura a arte clássica do retrato". Apoiando-se numa frase de Kant, extraída de *Crítica da razão pura*, Bouquet (2002a, p. 57) afirma que o cinema de fluxo, ao contrário da arte do retrato (arte "da linha e da psicologia, da razão e do desenho", da identidade e da fixação), "renuncia à consciência ligante, à identidade, à síntese, em prol da '*rapsódia de percepções*' e da flutuação generalizada, da filmagem bruta do escoamento do real". O sentido e a cronologia são alegremente embaralhados para acentuar a enunciação somente do movimento, que se repete e se prolonga num *continuum* "sem relevo e infinito". Em Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai ou Tsui Hark, "o real já não é encarado do ponto de vista da captação pensante, de planos fixos ou lentos movimentos de câmera que dão tempo à observação (Warhol ou os Straub). Ao contrário, trata-se de reivindicar uma instabilidade constitutiva do real, uma não fixidez das coisas, um estado de impermanência, que impede, no limite, todo discurso" (*ibid*., p. 57). A narrativa não consiste numa progressão psicológica ou numa cadeia de eventos dramáticos, mas na criação de "espaços de desidentificação, de metamorfose, de passagem e circulação de uma forma à outra" (*ibid*.). O *parti pris* estético do fluxo é incorporar, na própria forma fílmica, a natureza mutante dos seres e das paisagens, inapreensível pela noção de identidade (que pressuporia uma *mise en scène* firme, fixadora de algo). Num terceiro artigo sobre o mesmo tema do fluxo, Bouquet (2003, p. 53) arremata a ideia: "O ser já não é idêntico a si mesmo, mas flutuação

generalizada". Isso lhe parece ser a pedra filosofal desse cinema. Se a figura-mãe do maneirismo era a anamorfose, a do cinema de fluxo é a *metamorfose*.

Um filme que Stéphane Bouquet não menciona, mas que exemplifica muitas das questões apresentadas por ele, é *Objeto misterioso ao meio-dia* (2000), o primeiro longa-metragem de Apichatpong Weerasethakul. Por que meio-dia? Primeiro, porque é justamente o instante que divide o dia em dois, da mesma forma que os filmes de Apichatpong sempre se partem ao meio, possuem um a.m. e um p.m., interrompem uma história para começar a contar outra que, na verdade, é a mesma. Segundo, porque no mito de Proteu (pastor de Netuno, velho e profeta, mensageiro e intérprete das coisas e segredos antigos), cujo sentido refere-se aos segredos da natureza e aos estados da matéria, meio-dia era "a hora exata de completar e dar vida às espécies surgidas da matéria já preparada e predisposta" (Bacon 2002, p. 53); era o próprio instante da criação. O que Apichatpong tem diante de si, ao meio-dia, é a matéria originária, potência sem fim, que pode assumir qualquer forma que quiser e depois mudar, e mudar, e mudar. *Objeto misterioso ao meio-dia* passa por todas as formas possíveis, documentário, enquete, teatro itinerante, conto fantástico, empirismo selvagem, bricolagem, filme-ensaio – mas, toda vez que alguém se aproximar do filme querendo defini-lo ou estagná-lo em uma dessas formas, ele assumirá outras, indo de metamorfose em metamorfose novamente. Se alguém precisasse da ajuda de Proteu, a única maneira de consegui-la seria atar-lhe as mãos e acorrentar-lhe o corpo: "Então, Proteu, forcejando por liberdade, transformava-se em toda sorte de formas estranhas" (*ibid.*, p. 52). O filme de Apichatpong, igualmente, é o que não se pode aprisionar em uma única forma. Ele filma um mundo em que as coisas ainda não receberam nomes, transposto para uma linguagem que, corrompendo a fórmula saussuriana ("em linguagem, existem apenas diferenças"), evolui por desdiferenciação. Um cinema que crê numa contiguidade total entre os seres, o tempo e o espaço.

Na sua principal ressalva à estética de fluxo, Bouquet aponta nela uma "dupla tendência regressiva", retomando um argumento que já

utilizava no texto sobre os “cineastas-artistas” no final dos anos 1990, que é aquela constatação de que eles fazem um cinema alheio à alteridade e ao conflito:

> De uma parte, o fluxo é um pregueamento do cineasta sobre o coração de seu desejo fora do temível real que é forçosamente ruptura. Não é garantido desse ponto de vista que Tsui Hark ou Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai, Claire Denis sejam cineastas menos reacionários que Sokourov, ou seja, menos assombrados pela reconstituição de um paraíso perdido ou até mesmo jamais possuído; de outra parte, o fluxo não oferece nenhuma possibilidade ao Outro de se manter na borda do filme, ou ao lado. É um mundo sem diferença, sem alteridade. É preciso mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação. (Bouquet 2003, p. 53)

Essa crítica endereçada ao cinema de fluxo se assemelha à posição platoniana diante do pensamento mobilista de Heráclito. Segundo Platão, o fluxo heraclitiano impede o exercício do pensamento, pois a admissão incondicional de que tudo se move nos coloca na mesma situação dos animais, que simplesmente reagem às sensações e não pensam (cf. Chaui 2002, p. 240). Quando Bouquet afirma, em tom de reprovação, que a meta final do cinema de fluxo é “mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação”, e que o *modus operandi* desse cinema exclui a dialética, preferindo a pura fluidez, a continuidade generalizada, o devir permanente, ele se aproxima de uma postura platônica.

No fundo, o que Bouquet está designando como uma “tendência regressiva” (a regressão aos estágios primitivos da consciência ou à percepção do mundo em estado nascente) pode representar tão somente o desrecalcamento de uma pulsão conservadora que corre subterraneamente, sob a malha de toda a história do cinema: o instinto de recuperar uma “sensorialidade primeira”, uma carne merleau-pontiana do visível, cuja captura implica um trabalho menos de dramaturgia que de intensificação de nossa sensibilidade aos fenômenos. Se o cinema de fato estava encerrando um ciclo nas décadas de 1980 e 1990, tanto por forças internas como externas, então, o passo natural a seguir seria mesmo um retorno ao estado de repouso que Freud descreve como o objetivo de toda vida: a regressão e o restabelecimento de um estado anterior. Os estetas do fluxo, assim, estariam se reaproximando de um sentimento oceânico que os estágios avançados da cultura e da civilização costumam relegar ao

subsolo.

Não podemos deixar de observar que o arcabouço conceitual desse cinema de fluxo que se mostra tão “em fase” com o mundo atual comporta, em sua própria novidade ou atualidade, um destronamento do pensamento dialético e do drama psicológico, em favor de uma forte presença da fenomenologia – em sua versão mais “sensualista” – e das posturas contemplativas que o marxismo interditava (“Por que os cineastas marxistas, uma vez que a filosofia marxista abandonou a contemplação, deveriam seguir contemplando e dando a contemplar o mundo em luta?” – Bonitzer 2005, p. 72). A essa mudança de paradigma corresponde uma predominância do modelo artístico do sismógrafo sensível às variações do presente, mas afásico, incapaz de enunciar sua estrutura. Uma arte pautada pela busca de “uma forma de não intervenção no mundo”, “uma apresentação pura desligada de toda organização significante” (Bouquet 2005, p. 169). No lugar do conflito como premissa para a progressão narrativa, instala-se um “fluxo esticado” de imagens, um cinema *en apesanteur*, que pode se livrar ao estágio mais relaxado do “prazer autoerótico do olho enlaçando uma realidade evanescente” (*ibid*., p. 69). No lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso. Filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença do tempo à passagem dos fatos. Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma “nova rítmica do olhar”, é criar a sensação mais que o sentido. O drama ora fica encoberto, ora é mantido à distância, ao menos o drama no sentido forte, ou seja, da confrontação dramática, do heroísmo, da tragédia, da violência glorificada, da construção de um mundo sustentado por alguma gravidade, alguma ênfase. Há uma propensão ao arejamento estético, quiçá ao insólito, à ausência de peso, antítese radical do classicismo, já que, no cinema clássico, ou derivado do clássico, o cineasta trabalha sob o (ou através do) olhar de algo maior que o homem: a Lei, o Tempo, a Arte, o Destino, Deus (o que faz de Clint Eastwood um “clássico”, nesse sentido, é menos a decupagem do que a existência de forças que *pesam* sobre as personagens).

Foram muitos os filmes que, nos últimos dez anos, apresentaram as características descritas anteriormente. Fiquemos em dois exemplos que, por ora, nos permitirão compreender melhor tais características e nos darão referenciais importantes para a pergunta que faremos em seguida.

O primeiro é *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, Lucrecia Martel, 2008), cuja protagonista é uma mulher de meia-idade, Verónica, que parece em estado de catatonia. Tudo começa quando ela atropela um ser vivo (um dos meninos que aparecem na cena de abertura? Ou o cachorro que está com eles? Ou algum outro que nem sequer vimos antes?), mas não presta socorro e segue em frente. A cena do atropelamento é paradigmática: um plano-sequência filmado de dentro do carro, focado no rosto de Verónica; há um solavanco, ela para o carro, mas não sabemos ainda o que aconteceu, a câmera permanece nela, o fora de campo se infla na nossa imaginação, à medida que nos é adiado o acesso a ele. Depois que Verónica recoloca o carro em movimento, corta para um plano em que vemos, pelo vidro traseiro, bem ao longe e se distanciando cada vez mais, um corpo estendido na estrada de terra. Os dias que se seguem ao incidente são filmados igualmente do ponto de vista dessa clausura empirística que pautou a cena do atropelamento. A câmera se cola em Verónica e uma profusão sensorial nos impede de concatenar os fatos; estamos mergulhados num cotidiano atormentado pela culpa, pela dúvida, pela indefinibilidade.

O que quer que tenha cruzado o caminho de Verónica, sua presença-ausência agora assombra todos os enquadramentos do filme. O drama se internaliza e se virtualiza, desaparece por trás da banalidade cotidiana, dissimula-se no fundo quase sempre desfocado das imagens, evanescendo a presença do mundo ao redor da personagem principal. Os estímulos aferentes do mundo objetivo e da percepção sensível são desproporcionais a seus efeitos na consciência, e esta já não serve de testemunho fiel das relações entre o ego e o mundo exterior. O olhar seleciona patologicamente as partes do real que lhe interessam e afetam. A alteridade se torna uma memória distorcida do fora de campo. A ficção, ou o que sobra dela, consiste na errância de uma mulher desconectada de

um *arrière-monde* tornado mais e mais abstrato. A narrativa é pura passagem, passagem que não progride, não vai de A a B, mas de A a A', A", e assim por diante – sutis variações em torno de um mesmo estado afetivo instaurado desde o início. No lugar da ação, a afecção. O filme se constrói à semelhança do comportamento de Verónica na cena do atropelamento: dilatando o intervalo entre ação e reação (a atuação da atriz principal, María Onetto, rosto transformado em placa reflexiva imóvel, parte de um limitado repertório de nuanças de expressão). É a imagem-afecção – tal como Deleuze a definiu em *Imagem-movimento* – quase que didaticamente exposta: a imagem que absorve uma ação exterior e reage interiormente.

O outro exemplo é *Café Lumière* (2003), de Hou Hsiao-hsien, que, como de costume em seus filmes mais recentes, combina a experiência bruta da duração, da matéria-luz e do movimento a um conteúdo dramático sutil, singelo, quase imperceptível. Ele integra o fluxo contínuo e inextricável do cotidiano a uma composição cênica concentrada nos detalhes. O drama se constrói quase que na sua própria ausência, diluído na correnteza de situações prosaicas que a narrativa propõe.

O filme acompanha os pequenos atos de Yoko (Yo Hitoto), jovem moça que está grávida de três meses, mas não tem intenções de reencontrar o pai do bebê. A gravidez fica, na verdade, como pano de fundo dramático, um enredo em latência, ou em gestação. O que vemos são andanças de Yoko por uma Tóquio sempre povoada, seus trajetos de um trem para outro, suas visitas e encontros com o amigo Hajime (Tadanobu Asano), rapaz que tem por *hobby* gravar os sons das diversas estações de trem por onde passa. A atitude de Hajime nas estações de trem, com seu gravador ligado e o microfone aberto a todo e qualquer som que o mundo tem a oferecer, é análoga à atitude do próprio Hou, que liga a câmera e aguarda pacientemente pelos brotamentos do cotidiano, confiante de que seu cinema nasce de um pacto com a efemeridade dos instantes e com a contemplação parcimoniosa do mundo.

Os três planos finais de *Café Lumière* são bastante ilustrativos quanto ao estilo de Hou e sua postura diante da dinâmica de uma grande cidade.

Primeiramente, vemos uma estação de metrô em plano geral; o trem chega do fora de campo, pela direita. Hajime e Yoko saem pela porta que se abre perto da câmera e ficam por ali, apanhados em plano médio geral. Várias outras pessoas saem do trem e transitam pela plataforma. Yoko fica bem à esquerda do plano, saindo de quadro. Hajime aponta o microfone ao seu redor. A câmera faz um leve reenquadramento, traz Yoko de volta ao plano. Ela anda até um ponto mais ao fundo, e Hajime continua parado à beira da plataforma, gravando os sons da estação. O trem vai saindo. As personagens continuam lá: ele gravando sons, atento; ela andando para a esquerda, saindo de quadro novamente. A câmera agora está do outro lado da plataforma, e um trem atravessa o plano: vemos Hajime e Yoko refratados pela imagem riscada do trem que passa. Por fim, há uma tomada geral, feita do alto de um ponto estratégico de Tóquio, apanhando três linhas de trem ao mesmo tempo. Em cada linha, vemos um trem indo em alguma direção. Passam cinco trens ao longo do plano, somando quatro trajetórias distintas (duas na horizontal e duas na vertical). No centro da imagem, há ainda um rio, cujas águas somam mais uma trajetória, fluindo calmamente. É essa trajetória, ou essa correnteza, que a câmera vai acompanhar, com um delicado *tilt*, antes do *fade-out* que encerra o filme.

Estamos aqui no extremo oposto em relação às sinfonias urbanas do final dos anos 1920 (*Berlim: Sinfonia de uma cidade* [1927], de Walter Ruttmann, seria o exemplo mais óbvio). O cinema de Hou não está a serviço de utopias sociais ou odes ao progresso. Não há finalidade mecânica nos movimentos, a jornada de trabalho não está lá como medida do tempo e da velocidade, não há horizonte de triunfo da metrópole ou de epopeia urbana grandiosa. A Tóquio de *Café Lumière* é um lugar de trajetórias entrecruzadas, um espaço de circulação, de um ir e vir tranquilo, sem orquestração coletiva (estaríamos mais no terreno da música minimalista). Hou filma “a vida como fato enérgico” (Burdeau 1999a, p. 169), um simples estar-no-mundo transformado em matéria dramática. Pouco a pouco, percebemos que o cotidiano indolente de *Café Lumière* transborda de energias afetivas. Entre Yoko e Hajime, ou entre Yoko e seu pai, há toda uma rede muda de afetividade.

O princípio de composição de cada plano do filme é o da transitoriedade: os enquadramentos nos são apresentados como algo provisório, nunca fixado nas suas bordas, e sim sujeito a reconfigurações por movimento de câmera ou entrada/saída de atores. Na cena final aqui descrita, nota-se a profusão de elementos que atravessam o plano (pessoas que passam de um lado para outro, trens, movimentos), assim como a recorrência de reenquadramentos e refocalizações, às vezes até perdendo de vista as personagens. O enquadramento é um ponto de vista possível e transitório, e não o ponto de vista privilegiado do qual se poderia delimitar a cena. O cinema é dramatizado no que se refere ao próprio limite do visual, na externalidade necessária e estrutural da câmera, na sua incompletude. É importante notar que o plano se assume como percepção redutora somente para se abrir ao mundo, cada enquadramento trazendo a informação de que há muito mais coisas na realidade que o transborda do que nas suas delimitações precárias. Hou retorna em grande parte à atitude dos pioneiros do cinema (e, de fato, esse filme assume já no título uma homenagem a Lumière), isto é, à necessidade de captar o movimento do mundo (seja colocando a câmera na janela de um trem, seja aguardando por sua chegada à estação), um mundo ao qual ele, Hou, pertence, no qual está imerso, não podendo representá-lo senão de um ponto de vista e de um instante infinitamente passageiros.

Ao retomar o cinema do ponto em que Lumière o havia deixado, Hou Hsiao-hsien parece se reaproximar dos primeiros "paradigmas" que André Gaudreault (2008, pp. 102-109) identifica na cinematografia dos primórdios: "captação/restituição" do real que supõe um limiar mínimo de intervenção por parte do filmador e que é "refratário a qualquer manipulação" ("não se trata, então, para ele, senão de garantir a captação ótima do evento profílmico") (*ibid.*, p. 104); "mostração" de vistas *prises sur le vif*, com manutenção da integridade temporal absoluta do evento filmado; aglomeração ou acumulação de registros sem tessitura de ligações mais próximas entre os fragmentos, sem concatenação de planos, sem *raccord* (a comunicação entre os planos só se daria de forma mais sequencial e íntima com base no paradigma da "narração"). A *mise en scène* se "limita" novamente à escolha de um ângulo, de um ponto de

vista mediante o qual o simples registro de uma realidade, de certa maneira de ser no mundo, vai se tornar uma *arte*, uma arte pautada na manifestação exterior e na presença imediata dos eventos. Talvez a verdadeira modernidade de Hou Hsiao-hsien esteja aí, em sua capacidade de recuperar esse impulso original, essa espécie de "narratividade nativa" que deriva intrinsecamente de uma propriedade da máquina-cinema. Em Godard, Pialat, Eustache, Garrel, Straub-Huillet também já havia uma ideia de retorno à magia primeira do cinematógrafo. Toda modernidade, no fundo, inclui um regresso às origens. "Quando se leva uma coisa tão longe quanto ela pode ir, muitas vezes se volta ao ponto de partida" (Clement Greenberg).

"Será o fim da mise en scène*?"*

Por tudo o que vimos até aqui, uma parcela importante do cinema contemporâneo parece ter ocupado um ponto cego em relação à definição clássica de *mise en scène* que estudamos na Parte 1 deste livro. Tal constatação já é esboçada por Jean-Marc Lalanne (2002, p. 26) quando retoma o conceito de estética do fluxo cunhado por Stéphane Bouquet:

> Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se desmontam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise en scène*: o quadro como composição pictórica, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. (…) A montagem é reduzida a um trabalho mínimo: trata-se simplesmente de juntar, como vagões, imponentes planos-sequência, verdadeiros blocos de granito indivisíveis.

O título do texto de Lalanne é "C'est quoi ce plan?": a pergunta agora já não é "o que é a *mise en scène*?", como em 1954 ou em 1959, e sim "o que é esse plano?". O crítico se vê obrigado a interrogar o que vem antes da *mise en scène*, ou seja, o plano, o segmento de espaço-duração, a unidade de base da linguagem cinematográfica. O plano muda de estatuto, já não é "a parte de um todo" ou "a menor unidade de significação no cinema", mas, antes, um recorte "aleatório" do fluxo irrefreável das

aparências que constituem o real (ou sua ilusão). A montagem não salva esse plano do caos perceptivo para lhe conferir algum sentido, alguma margem de observação e compreensão; a montagem apenas corrobora a desordem empírica dos acontecimentos. A *mise en scène* se acha rarefeita como "gestão de *cenas*" pelo fato (anterior) de que, no lugar onde costumeiramente se viam cenas bem-demarcadas, com contornos exatos, agora se apresentam eventos de bordas esfarrapadas, eventos de contornos fluidos, imprecisos.

Em seu livro *O cinema e a encenação*, Jacques Aumont se pergunta: "Será o fim da *mise en scène*?". Embora relativize a situação, verificando a permanência de filmes que ainda praticam uma arte do plano e da decupagem no sentido clássico, ele afirma que "a *mise en scène* não reina mais nos filmes como reinava em 1919, em 1939, em 1959" (Aumont 2008b, p. 179). Pegando *O intruso*, de Claire Denis, como exemplo paradigmático, ele observa a recorrência de filmes contemporâneos que se constroem na lógica da sensação (e não da encenação) e levam ao limite "a autonomia e a liberdade do ponto de vista da câmera", destacando também o caráter selvagem das elipses e da narrativa em conjunto:

> Em *O intruso*, Claire Denis conta uma história acerca da qual é impossível saber que partes são "reais" e que partes são sonhadas ou fantásticas; o filme multiplica as elipses, nunca assinaladas como tais e de duração variável, tornando difícil e aleatória a compreensão da história (muitos pormenores não são esclarecidos); enfim, não há encenação no sentido de disposição do plano como quadro: os planos são quase sempre pormenores – principalmente os rostos em primeiro plano –, o que acaba por impedir, quase permanentemente, que se restabeleçam mentalmente as relações espaçotemporais entre personagens e entre planos. (*Ibid*.)

Assim como ocorre em *O intruso*, a *mise en scène* em *Café Lumière* (Hou), *A mulher sem cabeça* (Martel), *Últimos dias* (Van Sant) e *Eternamente sua* (Apichatpong) se fragmenta, ou se liquefaz. O drama se pormenoriza, a moldura do plano se torna arbitrária ou incerta, somem as marcas teatrais do espaço. O primordial do filme passa a ser a intensidade particular de cada registro – intensidade como o não construído, o não instituído, o que precede as capacidades organizadoras e articuladoras do pensamento.

Num texto escrito após o Festival de Cannes de 2005, Stéphane

Delorme afirma que, acometidos por um "defeito de articulação", *Três tempos* (*Three times*, Hou Hsiao-hsien) e *Últimos dias* caminham para o lirismo integral, a pura ambiência, o *mood*, ressaltando que em *Elefante* e em *Mal dos trópicos*, e sobretudo em *Dez,* uma dialética ainda subsistia entre a narrativa e o lirismo, entre o antes e o depois, entre a realidade e seu pesadelo/sonho, entre o "eu" e o "você". Mesmo *Gerry*, a despeito do laconismo de suas personagens e da narrativa errante, associava "o estado de suspensão ao suspense da aventura, o impasse ao espírito de viagem, a solidão à companhia". *Três tempos* e *Últimos dias*, no entanto, parecem se furtar completamente ao conflito e à articulação: o filme se descola da narrativa e da palavra e se torna um exercício contemplativo disposto em blocos-sequência de mutismo patente, em vez de um pensamento em ação e exposição (cf. Delorme 2005).

Estariam Hou Hsiao-hsien e Gus van Sant, assim como Claire Denis, Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase, Philippe Grandrieux e Lucrecia Martel, trocando o domínio da articulação por alguma espécie de infralinguagem? Estariam abandonando o terreno da *mise en scène* e da montagem para reapresentar o cinema como "a constituição de um espaço-tempo primordial" (Rancière 2000, p. 51)? Haverá *mise en scène* fora de toda articulação e de toda significação? Arrancada dos moldes pictóricos, destituída de sua herança teatral, a cena se torna o quê? Pode existir *mise en scène* sem cena?

Nos textos de Rivette, Mourlet ou Astruc, e no cinema dos autores que eles propunham teorizar (Hawks, Rossellini, Lang, Losey, Walsh, Preminger, Mizoguchi), o elemento fundador da *mise en scène* era um olhar *diante* do mundo. Acesso ao sublime ou à abjeção, expressão de um acordo ou de um conflito entre um corpo e o mundo do qual ele é o veículo de conhecimento, o fato é que a *mise en scène* era a emanação de um ponto de vista situado diante do mundo (ou *contra* o mundo, se preciso fosse).

O que vemos no cinema de fluxo, diferentemente, é uma estética derivada de um olhar não mais diante do mundo, para buscar nele um acordo ou uma dissonância, e sim *imerso* no mundo, ou num

“intermundo”, como Delorme propõe no último texto de um dossiê dos *Cahiers du Cinéma* que, em fevereiro de 2006, busca sistematizar, sob a rubrica um tanto vaga de “cinema sutil”, as transformações que ocorreram nas décadas de 1990 e 2000. Delorme (2006, p. 78) afirma que o processo de “sutilização” que leva o cinema a um “estado imperceptível” se pauta pela recorrência de personagens que, submetidas às “leis da afecção”, perdem-se entre duas hipóteses, dois mundos, ocupando o intervalo entre eles, ou melhor, flutuando em uma espécie de “intermundo”. “Ao redor deles, o escoamento de imagens entre ficção e documentário, entre miniatura e gigantismo, maquete e monumento (…) Se o sutil é um intermundo que se nutre de paradoxos, o afeto reintegra nele feridas cortantes: antes/depois, dentro/fora, essencial/acidental”. Um cinema que faz o espectador imergir nas imagens: o olhar, antes em atitude de afrontamento, agora está envelopado, numa situação em que lhe é impossível apreender o contorno da experiência contida no filme. Temos acesso à *intensidade* da experiência, mas não a seu significado. Assim como as personagens, somos ultrapassados pelos eventos; o olhar é carregado por um manancial e se perde dentro dele. O espectador não precisa ir contra ou a favor do que vê. Basta-lhe habitar um espaço criado para a convivência entre corpos e imagens.

“É preciso uma distância”, dizia Alexandre Astruc (1959, p. 15), ao tentar definir o que é a *mise en scène*: “O autor dobra os elementos do universo que mostra não à sua visão própria, mas à necessidade de criar um recuo em relação a eles: sabedoria ou vontade de sabedoria”.

Os cineastas contemporâneos aqui enfocados aboliriam justamente o “recuo” e a “vontade de sabedoria”, em prol de uma imersão no caos sensível ou de uma contemplação não significante.

A *mise en scène* que estaria chegando ao “fim”, portanto, é aquela que era reconhecida como a organização e a disposição de um mundo para o espectador, como a *mise en place* dos atores num cenário e seus deslocamentos no interior de um quadro (Mourlet), como o resultado de uma “operação intelectual que pôs em obra uma emoção de partida e uma ideia geral” (Fereydoun Hoveyda), como a força do acaso e da dimensão

documental do cinema unida à vontade de ordenação e de harmonia (Rohmer), como o enfrentamento e a expressão de um conflito entre "o ponto de vista de um homem, o autor, mal necessário", e o mundo que ele filma (Rivette), como a absorção da ação no cenário e da significação na forma (Lourcelles), como a captura do real sensível aliada a uma dramaturgia cênica.

Quando, diante dos filmes de Claire Denis, Hou Hsiao-hsien, Philippe Grandrieux etc., interrogamos onde está a *mise en scène*, automaticamente interrogamos também onde está a cena, onde está a forma, onde está a articulação das pequenas unidades – o quadro, o plano – ao todo narrativo, qual o papel do ponto de vista, qual o papel do ator, em que consiste (ou inexiste) a dramatização… O que surge no decorrer desse questionamento talvez não seja propriamente o "fim" da *mise en scène*, mas, antes, a necessidade de outra abordagem do conceito.

3
A MATÉRIA, A ENERGIA, O MOVIMENTO

Em suas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, Schiller (1963) fala de dois impulsos que sempre estão em ação no ser humano: o "impulso-matéria" (*Stofftrieb*) e o "impulso-forma" (*Formtrieb*).[50] O impulso-matéria, ou "impulso sensível", diz respeito à existência física do homem submetido às limitações do tempo, existência que se manifesta por meio das sensações, cujo domínio incita um estado de dispersão: "enquanto apenas sente, o homem está fora de si". O impulso-forma, por sua vez, visa ao ser absoluto do homem, sua natureza racional. O impulso-matéria é a receptividade às impressões procedentes do mundo externo, ao passo que o impulso-forma é a razão que introduz ordem e lei no caos da percepção, sistema na experiência: "Não mais estamos no tempo durante esta operação, mas é o tempo que está em nós com toda a sua sequência infinita" (*ibid.*, p. 71). O primeiro impulso pauta-se na tríade natureza-multiplicidade-sentimento. O segundo, na tríade razão-unidade-consciência. Um constitui o caos e vive da modificação. O outro fornece leis e busca harmonizar a diversidade das aparências. O "homem estético" inventa uma ordem para seus objetos. Para que comprove sua liberdade, ele precisa "formar o informe", passar da livre sequência de ideias à forma livremente concebida, despertar do torpor sensível, *pensar* a natureza em vez de ter com ela uma relação de mero "contato imediato". O homem livre, para Schiller, almeja um princípio de enformação, ao

passo que "as almas frouxas são as que mais se entregam ao livre fluxo das imagens". Alcançar a "forma vitoriosa", que "repousa a igual distância de uniformidade e confusão", será a tarefa de um terceiro impulso, o "impulso lúdico": "A atuação separada dos dois impulsos acima mencionados cessa e eles confluem num só, tornando-se livres" (Steiner 1998, p. 24). O impulso lúdico produz, no artista, "obras que já em sua aparência sensória satisfazem à nossa razão e cujo conteúdo racional se apresenta simultaneamente como manifestação sensória" (*ibid.*, p. 25).

O que Schiller atribui ao "impulso lúdico", Michel Mourlet e os mac-mahonistas atribuem à *mise en scène*. Lembremos o que foi dito na Parte 1: a *mise en scène* verdadeira, para Mourlet, deve seguir um método, uma reflexão, um princípio de enformação, mas nunca descartar a intuição do momento, a receptividade aos fenômenos, o respeito às qualidades intrínsecas da matéria. E a recíproca é verdadeira: o *metteur en scène* garante para o espectador o acesso direto à presença viva das coisas, mas não sem antes organizá-las no espaço cênico. Praticar a *mise en scène* é justamente buscar um ponto de equilíbrio entre a matéria e a forma, por meio de uma comunhão entre o sensível e o inteligível do homem. No cinema defendido pelos mac-mahonistas (Walsh, Lang, Preminger, Losey, Mizoguchi, John Ford, Cottafavi etc.), a *mise en scène* ocupa o lugar de congruência em que o impulso-matéria e o impulso-forma se conjugam em harmonia.

Mas o que ocorre quando tal equilíbrio é desfeito e um dos impulsos prevalece consideravelmente sobre o outro? Já não há *mise en scène*?

Como já deu para notar, a dupla matéria-forma nos permite remontar aos dualismos desenho-cor e plano-fluxo que abordamos no capítulo precedente. O impulso formal, por pertencer ao lado analítico e racional do pensamento, por derivar de um saber constituído, de uma ordem lógica, e por exigir "um ato de abstração em relação ao *pathos* do sensível", corresponderia ao desenho (na pintura) e à estética do plano (no cinema). A escola da cor e a estética do fluxo já seguiriam prioritariamente o impulso-matéria: ênfase na multiplicidade, na profusão

da natureza, no caráter físico das coisas, no caos das sensações, na fluidez e no anuviamento dos contornos (em contraposição à exatidão das formas). O cinema dos fluxos, das circulações, da trama sensorial assignificante seria assim um cinema da matéria primordial, do corpo como placa perceptiva situada abaixo do conteúdo objetivo da consciência; um cinema das sensações em bloco, da afecção, da superfície opaca dos fenômenos, da desordem empírica do mundo sensível, quiçá do *informe*. Ao se entregar ao impulso-matéria, esse cinema deliberadamente se colocaria muito abaixo – ou muito além – daquele ponto de equilíbrio que Mourlet identificava como a finalidade da *mise en scène*.

Dos cineastas que trabalham nessa zona de indefinição da *mise en scène*, Philippe Grandrieux e Claire Denis são os que parecem mais dispostos a mergulhar – de forma selvagem – na confusão original da matéria.

Em *Sombra* (*Sombre*, 1998), a experiência buscada por Grandrieux – e em nome da qual ele acorre a certo extremismo estético – é a revivência do medo primitivo que está em cada um de nós e que se exprime “quando o mundo para de ser mundo para tomar o aspecto apavorante do lobo das fábulas de outrora. Lobo que devora as personagens, que degola cada marca de civilização, que surge do fundo das florestas” (Baecque 1999, p. 36). A primeira cena de *Sombra* consiste numa plateia infantil assistindo a um espetáculo que se dá no fora de campo. Tudo o que vemos são as reações das crianças: umas riem, outras gritam, algumas estão realmente apavoradas. Depois, descobriremos que tal espetáculo era a história do “lobo mau”, representada num teatro de fantoches por Jean (Marc Barbé), o protagonista do filme. Ele é um homem calado, misterioso, que vara as estradas de uma França montanhosa, verde, profunda, itinerando com seu espetáculo de fantoches. No caminho, assassina as mulheres com quem transa. As vítimas são sempre prostitutas ou mulheres que simplesmente se oferecem facilmente a ele, mas o filme não fornece nenhuma causa evidente, nenhuma motivação para os assassinatos. Jean é apresentado como um *serial killer* totalmente opaco e impenetrável.

Num dia chuvoso, ele presta socorro a Claire (Elina Löwenshon),

jovem mulher cujo carro enguiçou no meio da estrada debaixo do temporal. Claire é uma moça acanhada e virgem, logo, o oposto das mulheres que Jean estrangula; ela é quase uma alegoria, um arquétipo feminino de pureza, virgindade, clareza, um símbolo de luz, como seu próprio nome já indica. Mas sua presença no filme não significa que a personagem de Marc Barbé será encaminhada para a redenção e a purificação. Claire e Jean desenvolvem uma relação ambígua, indefinível. Mesmo o fato de ele poupar a vida dela perto do final do filme, após transarem, não significa que sua "doença" tenha sido curada – numa cena mais à frente, ele estrangula uma outra mulher no meio da floresta, dando a entender que o ciclo de mortes continuará. A personagem de Jean também é arquetípica, não possui "fineza psicológica": "ele é dado como um bloco de infância, um bloco de sensações amputado dos outros homens" (Grandrieux 1999b, p. 39). Somente no epílogo, composto por uma sucessão de *travellings* mostrando as pessoas aguardando a passagem do Tour de France[51] à beira de uma estrada no meio da montanha, uma ordem social é explicitamente inscrita no filme, revelando seu "contracampo absoluto", o mundo exterior das pessoas comuns em seus lazeres comuns.

Sombra pode ser visto como um mergulho nas camadas mais antigas da consciência, em cujo fundo se encontra "um magma onde se leem ainda as rupturas originais e se veem já as cicatrizes de um enxerto: o pavor desses corpos e dessas paisagens vindos de alhures, que permanecem estranhos e, no entanto, imiscuem-se em nós" (Baecque 1999, p. 37). A narrativa do filme, embora linear, é repleta de elipses e de pontos obscuros, compondo uma trama um tanto lacunar e picotada, como se partisse de uma consciência fraturada por traumas de infância.

A estratégia visual de Grandrieux é fundada na instabilidade e na provisoriedade. Num dos momentos mais intensos do filme, Claire e Jean vão a um baile. Ela fica bêbada e começa a dançar expansivamente. Um homem se aproxima e a assedia, querendo tirar proveito de seu estado alcoólico. A câmera está na mão, como na maior parte do filme. Aqui, ela interage ainda mais com a cena: participa, move-se entre os corpos, treme,

desfoca, reenquadra. O homem convence Claire a ir com ele e um amigo para o apartamento deste último. Jean vai também. Lá, a cena se torna mais lânguida, mais torporosa, um conjunto de ações no limiar do ilegível, banhadas na penumbra. Os eflúvios etílicos transbordam das personagens para a câmera, a luz, a ambientação, o som (este, aliás, é acometido por vibrações, misturas ou abafamentos correlatos às perturbações visuais recorrentes no filme). Os atores se farejam, se tocam, se repelem. Grandrieux trabalha com um espaço essencialmente tátil, construído não de um ponto de vista ou de um ponto de fuga, mas de um *ponto de tangência*. O plano não tem um centro geométrico, pois se mede, antes, pela presença ou ausência de um contato físico entre os seres, pelo pedaço de ar que os aproxima ou que os afasta, por toque ou por repelência. A distância focal é constantemente reconfigurada em função das relações espaciais mutáveis. A cena não segue uma decupagem no sentido técnico, mas se modula baseada numa distribuição da energia momentânea de seus elementos, distribuição por vezes desigual, que provoca ápices e desníveis abruptos. O estranho ritual de acasalamento que se desenrola na casa do homem desconhecido culmina na violência: quando os dois homens tentam abusar sexualmente de Claire, já inebriada o suficiente para não saber reagir (nem saber se quer ou não reagir), Jean intercede e é espancado por eles.

A repentinidade dos atos é uma das marcas do filme. Está bloqueado o processo de "enlaçamento" ou "captura" da energia que flui para dentro da cena, portanto, não há passagem do estado de fluxo livre para o estado de repouso ou acabamento. Tudo é agitação e instabilidade. Trata-se, para Grandrieux, de "filmar primitivamente a pulsão primitiva", filmar as pulsões em estado bruto. Os impulsos provenientes das pulsões não passam pelo tipo de processo nervoso que trabalha com energia fixada e presa, e sim pelos processos que operam com energia livre e móvel. Esse tipo de processo, que Freud chama de "processo psíquico primário", é o que se encontra em ação no inconsciente, diferentemente do "processo psíquico secundário", que vigora em nossa vida normal de vigília (cf. Freud 2006, pp. 135-182). Como todas as moções pulsionais (*Triebregungen*) iniciam seu trabalho nos sistemas inconscientes, elas

obedecem ao processo primário, que corresponde às cargas de investimento livremente móveis, ao passo que o processo secundário corresponde às modificações que se produzem nas cargas de investimento presas. Os processos primários são os mais antigos, remontam ao início da vida psíquica. E é de lá que Grandrieux extrai seu cinema, das pulsões mais arcaicas. Como disse Antoine de Baecque, *Sombra* é um filme que “vem de longe”: resíduos distantes de medos infantis se mostram sob a máscara translúcida das angústias contemporâneas. É como se Grandrieux trabalhasse o conteúdo psicológico de seu filme num estágio anterior à intervenção que o aparelho psíquico faz sobre o material oriundo do inconsciente para dar-lhe uma forma apreensível pela percepção, organizá-lo, conferir-lhe um mínimo de inteligibilidade (algo ligado ao processo secundário e à consciência). *Sombra* pertence prioritariamente ao domínio do inorganizado, do inapreensível, do ininteligível, onde circula energia psíquica não ligada, não fixada, incapaz de chegar a um nivelamento interno de suas tensões. O princípio estético geral de Philippe Grandrieux é a saturação, expressa, também, pelo próprio *modus operandi* de Jean: ele sufoca suas vítimas, exaure seu oxigênio e sua energia vital da mesma forma que o filme exaure o espectador. Os processos não capturados e não enlaçados, ou seja, os processos primários nos quais o filme embarca produzem sensações muito mais intensas em ambas as direções – prazer e desprazer – do que os que operam com energia capturada e enlaçada.

Falei bastante em pulsão no parágrafo acima. Uma pulsão nada mais é que “uma força impelente (*Drang*) interna ao organismo vivo que visa restabelecer um estado anterior que o ser vivo precisou abandonar devido à influência de forças perturbadoras externas” (*ibid.*, p. 160). No final de *Sombra*, Jean se deita ao pé de uma árvore e fica ali encolhido, em posição fetal, como “um homem que voltou ao estado de animal-criança”. Mais ainda: Jean parece querer se misturar à terra e à vegetação, retornar ao húmus original, fazer uma regressão radical, simbolizando “a aspiração mais universal de todo ser vivo de retornar ao estado de repouso original do mundo inorgânico” (Freud 2006, p. 180). O filme tem uma proximidade muito grande com os espaços selvagens, com as florestas

ensombradas e úmidas, com a carne crua da natureza à qual os corpos dos atores se misturam. No limite, Grandrieux faz o mundo regredir a uma lama originária em que a consciência ainda não se individuou, em que o homem ainda não se distinguiu das coisas e não encontrou no espelho da consciência os objetos da realidade exterior, ficando perdido numa subjetividade caótica e primitiva (Lacan 2009, pp. 122-145).

A única coisa que Grandrieux entrega à percepção concreta do espectador é, de um lado, a matéria humana condensada no arquétipo e, do outro, a matéria bruta e ruidosa da imagem, sua violência icônica. O par arquétipo-sensação, de certo modo, "curto-circuita a possibilidade de uma apreensão consciente e crítica do objeto" (Blouin 2002b, p. 80). Para provocar no espectador a sensação de consciência obnubilada, ou mesmo de inconsciência, e situá-lo assim num espaço indeterminável, Grandrieux recorre a enquadramentos sempre parciais e incompletos. Esses enquadramentos que nunca garantem a apreensão completa e clara de nenhum de seus conteúdos, consequentemente, criam um estado de expectativa e temor, de imantação ao desconhecido, o que é de todo coerente com a proposta de Grandrieux de chamar a atenção para os objetos latentes da consciência e, se possível, estimular o medo alojado no inconsciente, revolver o lodo infernal trancafiado no fundo do imaginário.

Há também uma recorrência de primeiros planos, alguns tão próximos do corpo do ator que vislumbram o limite no qual uma imagem de algo já não é possível pela falta da distância mínima que a constitui. É o que ocorre, por exemplo, na sequência mais abstrata do filme, quando uma paisagem vista da janela do carro em movimento de repente se transforma numa sucessão de imagens tremidas, riscadas, borrões incognoscíveis, uma detonação do espaço figurativo, uma "catástrofe" do visual, supressão brusca da perspectiva e do relevo geométrico em proveito de formas originadas de emaranhamentos, misturas, entropia. O filme, naquele momento, torna-se uma pintura de Jackson Pollock em celuloide. A alucinante sequência termina com a câmera se distanciando lentamente do topo da cabeça de Jean (como se estivesse saindo de dentro da mente dele), que está ao volante do carro, com o vento balançando

seus fios de cabelo. Duas coisas se depreendem: primeiro, naquele movimento de recuo que interrompe as imagens abstratas e introduz um mínimo de inteligibilidade e clareza no campo visual, a câmera – especulemos – está saindo de um breve mergulho que havia feito no cérebro da personagem; segundo, nesse mesmo recuo, a câmera completa seu circuito de diluição das fronteiras entre o próximo e o distante, entre o grande e o pequeno. Há uma perda da perspectiva e uma desaparição das figuras, que cedem lugar a traços, a trajetos indeterminados da cor, sugerindo uma moção de conteúdos psíquicos descontrolada (a descarga pulsional?) e remetendo ao *mouvement-fou* da pintura moderna. Já não há distância ou horizonte, mas simplesmente um campo visual sem começo nem fim, fora do espaço e do tempo.

Outra sequência, a mais bela do filme, segue uma composição diferente, mas uma mesma lógica de incidir diretamente sobre a matéria sensível do cinema (a luz, os corpos, a montagem, o ritmo, o som). Jean, Claire e sua irmã Christine (Géraldine Voillat) estão num lago situado entre pedras, árvores e montanhas. Christine, ao contrário da irmã, é atirada e extrovertida, e começa a nadar pelada no lago. Ocorre então um plano que mostra Jean de costas, observando Christine do alto de uma pedra – o predador avalia sua presa. O plano o enquadra apenas do ombro para cima. O fundo da imagem é a água do lago refletindo os raios solares. Jean está em contraluz, os contornos do seu corpo recortam uma zona de sombra na superfície cintilante da água. O lugar da personagem na planimetria da cena está estabelecido, e o todo da composição funciona como “um plano físico e mental de luz” (Grandrieux 1999a, p. 43). Jean e Claire também entram na água depois. Christine se afasta em direção a uma das margens do lago, distante do local onde Claire se encontra. Jean vai atrás de Christine. À beira do lago, ele a ataca, parte para cima dela num misto de erotismo e instinto assassino. As mãos de Jean, repletas de lama, apertam o pescoço de Christine, cuja pele parece absorver a terra molhada numa fusão de matérias. Claire, que lá de longe havia percebido que algo de errado acontecia, chega para salvar Christine. Com um grito, ela afugenta Jean: “sua presença vocal basta para enxotar o homem, sem precisar de outra ameaça” (*ibid*., p. 43). Ele sai como um animal

assustado, vai andando para o meio do lago, até ficar parado à distância, com água pela cintura, de costas para as moças e para a câmera, numa posição arqueada, combalida. Há um grande plano geral dele rodeado pela natureza, besta-fera solitária na imensidão. Ao final da sequência, uma panorâmica segue o relevo das rochas, deixa-se ritmar pelo vento nas árvores, perfaz as ondulações da natureza, ressaltando a fisicalidade do filme.

Sombra coloca o espectador do lado do protagonista, não necessariamente para legitimá-lo, compreendê-lo ou desculpá-lo, nem para se purificar graças a essa travessia do horror. Grandrieux tão somente propõe que o espectador partilhe a experiência da personagem, “essa desagradável sensação de ser uma espécie de monstro, de ser obrigado a viver na sombra e de carregar essa culpa como um fardo”.[52] Ele mostra o “assombramento da natureza humana”, um “mal-estar” que é a própria substância do filme. A imersão sensorial que ele estimula tem por finalidade o comportamento que Claire exibe numa cena num quarto de hotel, onde ela começa a remexer as coisas de Jean e encontra uma fantasia de lobo, vestindo-a em seguida. É isso o que Grandrieux pede a seu espectador, ou seja, que aceite vestir a pele do lobo.

Essa experiência radical de imersão e de alteridade pode ser vista também nos filmes de Claire Denis (cujo *Desejo e obsessão* [*Trouble every day*, 2001] guarda lá suas semelhanças com *Sombra*). Há um aspecto neoprimitivo no olhar de Denis que a aparenta a Grandrieux: um gosto pela selvageria das coisas brutas, pelas pulsões arcaicas, pela radiação silenciosa de uma terra originária, de um mundo ancião que continua agindo debaixo dos tecidos do mundo atual. Claire Denis está sempre mais interessada na existência física do homem do que em sua natureza racional. Ela filma a energia trocada pelos corpos na respiração, e sua captura do real inclui uma periculosidade, um risco.

O intruso, seu filme mais enigmático, começa com um breve plano frontal da atriz Katia Golubeva, que, envolta na escuridão, acende um cigarro e olha para a câmera, enquanto um texto é recitado por ela em *off*: “Seus piores inimigos estão no interior, escondidos na sombra, escondidos

no seu coração”. Em seguida, vêm os créditos iniciais (mas não o título, que só aparecerá alguns minutos depois). O momento seguinte é o que se pode chamar de uma primeira “cena” do filme: Antoinette (Florence Loiret-Caille), uma jovem policial acompanhada de um cão farejador, inspeciona um carro que foi parado pela guarda aduaneira na fronteira entre a França e a Suíça. O cão encontra um recipiente suspeito. O homem é detido. Antoinette faz carinho no cachorro como recompensa pelo “bom trabalho”, para usar aqui o título de um dos filmes de Denis (*Beau travail*, 1999). A noção de fronteira trabalhada pelo filme já está aí exposta: não só a fronteira que demarca territórios, mas a fronteira entre uma atividade e outra (entre a lei e a contravenção, por exemplo), ou simplesmente entre o Um e o Outro. Quando Antoinette pede que o motorista desça do carro para que o cachorro o inspecione, ela nada mais faz do que invadir o espaço do outro, tomando o cuidado de frisar para o homem que a inspeção é “rotineira”. É a primeira cena de intrusão do filme.

A segunda vem logo depois: Antoinette chega em casa do trabalho, tira o uniforme, observada com ternura pelo marido, Sidney (Grégoire Colin), que cuidava dos dois bebês do casal antes de ela chegar. Enquanto Antoinette lava a louça do jantar, Sidney começa a seduzi-la com uma voz sussurrante, hipnótica. Ele se aproxima dela e começa a tirar sua roupa, com a câmera bem perto do corpo da moça, partilhando da intimidade do casal. Assim que ocorre a penetração e eles começam a transar, uma das crianças chora e Denis corta para um plano-detalhe da babá eletrônica, seguido de um plano do bebê no berço. Deste, corta para uma cena que mostra um grupo de pessoas se camuflando no breu noturno para cruzar a fronteira ilegalmente. Novas fronteiras e novas intrusões, portanto, entram em jogo nessas duas cenas: fronteira entre corpos a ser “desrespeitada” pela intrusão de um corpo no outro (o sexo); fronteira entre as esferas profissional e doméstica, que se interpenetram (a câmera enfatiza a ação de Antoinette tirando a arma da cintura e a depositando num móvel do apartamento; no caso de Sidney, o espaço domiciliar se confunde com um lugar de trabalho, pois ele é claramente apresentado no filme como alguém cuja tarefa é cuidar dos filhos e da manutenção do lar); fronteira entre o prazer e o dever (a criança chora e interrompe o sexo, chamando

os adultos à responsabilidade familiar); fronteira entre países clandestinamente atravessada na calada da noite (essa ideia de uma *circulação ilegal de corpos* já havia sido o mote de um filme de Claire Denis em 1994, *Noites sem dormir* [*J'ai pas sommeil*]).

O protagonista de *O intruso*, Louis Trebor (Michel Subor), só aparece com dez minutos de filme. Ele está nu no meio da floresta, deitado ao pé de uma árvore, acompanhado de seus dois cachorros – "nu entre os lobos", poderíamos dizer. Alguém o espia entre os arbustos, alguém que não aparece ainda, mas cuja presença já se faz sentir, primeiramente pela inquietação dos cães – que olham ao redor como que a procurar o sinal visível do inimigo, cujos passos já foram ouvidos e cujo suor já foi farejado –, depois por um plano filmado do ponto de vista do *voyeur* ou do assassino em potencial (um plano de filme de suspense): o campo visual está parcialmente encoberto por galhos e folhas, como se a câmera estivesse escondida atrás de um arbusto, inscrevendo esse olhar na posição de um observador que quer ver sem ser visto (a câmera treme um pouco mais que nos outros planos, dando uma tensão corporal a esse olhar).

Ainda nessa sua primeira cena no filme, Louis Trebor aparece nadando num lago. Ele dá algumas braçadas e começa a passar mal, sentindo uma forte dor no peito. Louis sai da água e fica deitado na areia, tentando se recuperar da dor. Sua mão aperta um punhado de terra úmida, espreme a areia entre os dedos, em planos fechados que bem poderiam estar em *Sombra* (o contato íntimo com a matéria da natureza é um aspecto forte também nesse filme). Só então vemos a figura de seu observador clandestino, uma silhueta que se dissimula entre as árvores, perto do lago. É o *olhar intruso*, que não terá apenas um dono ou um corpo fixo no qual se alojar, mas que será um olhar móvel, movente, olhar que não cessará de tensionar, dimensionar e, às vezes, assombrar o filme.

Trebor precisa passar por um transplante cardíaco, cirurgia que deixa uma enorme cicatriz em seu peito. Durante o período de convalescença, ele sofre com a rejeição ao novo órgão provocada por seu sistema imunológico. Expressa-se, desse modo, a figura de intrusão mais radical

do filme: um órgão que é arrancado de um corpo e embutido em outro por um procedimento a que os próprios médicos chamariam *invasivo*. A tirar pela síndrome de rejeição que vem na esteira da cirurgia, o coração que Trebor recebe é como um coração selvagem, um animal arrancado de seu nicho e jogado numa jaula (a caixa torácica formada pelas costelas) da qual quer agora fugir.[53]

Trebor mora no meio da floresta, num casebre, em companhia apenas de seus cachorros, e é visitado por sua amante, uma farmacêutica de origem oriental. Trebor tem um passado obscuro, um envolvimento com transações ilícitas. Vive à margem da lei dos homens e agarrado às leis brutais da natureza. Uma personagem opaca e misteriosa. Sua relação com as outras personagens é ambígua. Com Sidney, que é seu filho, não demonstra mais que desprezo. Com a criadora de cães (Béatrice Dalle), um fascínio diluído na distância que ela prefere manter. Com a personagem de Katia Golubeva, um misto de cumplicidade e antagonismo: é ela quem o ajuda a conseguir um novo coração, mas é ela, também, quem o persegue o filme todo como se fosse um anjo da morte. Num dos pesadelos de Trebor, ela o amarra a um cavalo e o arrasta pela neve. Quando ele diz "eu já paguei pelo coração", ela responde "você nunca pagará o suficiente". Algo de muito grave, portanto, ele deve ter feito a ela no passado, e uma vingança pode estar a caminho. Claire Denis define Michel Subor como "um buraco negro no cosmo: ele suga toda a energia que está ao redor". Podemos extrapolar a definição à sua personagem.

Na parte final do filme, Trebor, que um dia foi marinheiro, vai para o Taiti à procura de um filho que lá teria deixado, e que nunca chegou a conhecer. Para localizar o suposto filho, pede ajuda a Henri, um antigo amigo que reencontra. Henri, no entanto, vai à procura não do filho verdadeiro, mas de um filho substituto: ele monta uma banca de jurados recrutados no vilarejo para receber e avaliar uma série de candidatos ao papel de filho de Louis Trebor. Os candidatos, sempre filmados em plano frontal, semidocumental, extremamente cru em sua dramaturgia (o enquadramento e a luz são simplificados ao máximo e nenhum ator é

profissional; Denis investe no aspecto *naïf* das apresentações), vão sendo descartados por não baterem fisicamente com o perfil exigido, por não terem o *physique du rôle*. Essa inusitada cena de *casting* guarda uma enorme complexidade: “Nenhum dos jovens corresponde à expectativa de uma semelhança, a única expectativa possível na ausência de qualquer outro critério. (…) Toni, o rapaz que terminará por assumir o lugar do filho, não o fará senão por sua própria iniciativa” (Nancy 2005).

O circuito de filiação estabelecido pelo filme se fecha quando Sidney aparece morto no Taiti, surgido praticamente do nada, quase que trazido pelas ondas do mar. Trebor vai reconhecer o corpo no instituto médico legal. É quando Denis atinge essa imagem que sintetiza o trajeto sanguíneo do filme, essa imagem cruel e terrível do peito de Sidney com uma cicatriz idêntica à de Louis Trebor, seu pai. A vingança se prova mais horrenda do que Trebor poderia imaginar: o coração que ele recebeu no transplante foi o coração arrancado de seu próprio filho. O destino revela seu plano: ao ir atrás do filho bem-amado, o filho desconhecido (inexistente?), Trebor provoca a morte de seu outro filho, conhecido, mas desprezado, o filho rejeitado cujo coração ele agora carrega, não sem submetê-lo a uma nova rejeição, dessa vez instintiva, imunológica. O próprio Trebor havia dito para Katia Golubeva: “Eu quero um coração jovem, não de velho, não de mulher, um coração de homem”. Ela atendeu ao pedido dele, encontrando aí a ocasião de sua vingança.

O intruso acaba por se revelar uma tragédia. Mas uma tragédia sem *pathos*, sem frêmito, sem clímax dramático, sem a representação exata do evento desastroso e doloroso. O narrador está cegamente imerso na experiência, não tem a distância necessária para “contar histórias” e, valendo-se delas, estimular emoções na plateia. A diluição do drama é acompanhada de uma fascinação com a “flutuação generalizada”, com a sensação de mobilidade. O lugar da cena não se apresenta com clareza, a narrativa tampouco. Nenhuma cena é decupada segundo uma necessidade pragmática do enredo ou segundo uma preocupação com a fluência dramática do conjunto. Esses critérios ou valores são substituídos por um olhar vagante, uma atenção dispersa, uma planificação da narrativa que se

prova sensível à aleatoriedade e à memória lábil das coisas. Numa montagem elíptica e pouco didática, *O intruso* vai das florestas da França a um banco na Suíça, dali para a região portuária de Pusan (Coreia do Sul), de lá para os mares do Pacífico e, então, de volta para o inverno no hemisfério norte. Por meio tão somente de um corte seco, o filme pode transportar seu espectador de uma praia ensolarada para um bosque enevado – uma verdadeira intrusão mútua dos tempos e dos lugares. Denis mostra os contrastes entre os dois hemisférios menos para criar rupturas do que para nos lembrar de que a Terra é redonda e, por conseguinte, tudo nela é continuidade, mistura, circulação, passagem, fluxo. O olhar é convidado à errância, à contemplação sem vínculos; ele se perde na paisagem, no oceano das sensações. Há sequências, mas não cenas. Em algumas dessas sequências, Denis leva ao limite a possibilidade de um plano de cinema se apresentar como puro exercício do olhar, visão errante fascinada com as pequenas fulgurâncias do mundo (os planos mais "soltos" do filme são aquelas longas tomadas que mostram o vento balançando as fitas coloridas que enfeitam um navio no cais de Pusan).

O intruso é um filme sobre as possibilidades de habitar o mundo e se transportar dentro dele. Além dos deslocamentos de Trebor por terra, ar e mar (sem falar em seus deslocamentos virtuais), Denis faz questão de ressaltar também os traços que indiquem que, antes do filme, um homem – às vezes o próprio Trebor – já esteve ali naqueles solos, naquelas paisagens, naqueles territórios. Na já citada cena em que Trebor pega um punhado de terra com a mão enquanto passa mal à beira do lago, há um detalhe que não se deve menosprezar: em meio à areia umedecida, ele acha uma guimba de cigarro (signo de sua própria doença?). Não há paraíso perdido em *O intruso*, não há paisagem virginal: todo espaço traz a marca de uma presença anterior do homem. O acesso direto à natureza inexiste; não se pode saber o que ela é sem a intervenção humana. Isso afasta a ideia de uma contemplação da natureza em estado inocente, como paraíso perdido da percepção ou protegida da própria potência do homem. "O 'mundo humano' é o meio e a pátria dos nossos pensamentos" (Merleau-Ponty). Mesmo na parte final do filme, quando Trebor vai a

uma ilha no sul do Pacífico (a ilha deserta, palco da solidão por excelência, da natureza pura, imemorial), pesa a sensação de um espaço já antes explorado, tanto que Claire Denis recupera algumas imagens lá filmadas por Paul Gégauff em 1962, para o filme inacabado *Le reflux*, no qual Michel Subor também atuava. A sequência de *Le reflux* enxertada em *O intruso*, além de operar mais um transplante dentro do filme (dessa vez de ordem textual), reforça a ideia de que aquele espaço já foi filmado anteriormente da mesma maneira que está sendo filmado agora, como se houvesse uma memória antropológica dos gestos determinando que cineastas diferentes em tempos diferentes repitam os mesmos planos diante das mesmas paisagens (Denis, nesse sentido, poderia ter voltado ainda mais no tempo e mostrado cenas de *Tabu*, a obra-prima de Murnau e Flaherty, de 1931). Existe sempre alguma coisa que veio antes, e é preciso fazer a arqueologia dessa anterioridade.

O que Denis filma, em última instância, é aquela camada concêntrica que surgiu na Terra junto com o homem: a noosfera, "a maravilhosa cobertura de matéria humanizada e socializada que, a despeito de sua incrível tenuidade, tem de ser positivamente considerada a mais marcadamente individualizada e a mais especificamente distinta de todas as unidades planetárias até agora reconhecidas".[54] Essa camada que recobre a superfície terrestre com todos os produtos da ação humana no mundo é "mais vibrante e mais condutora, num certo sentido, do que todos os metais; mais móvel do que todos os fluidos; e mais expansiva do que todos os vapores". É uma camada "pensante", sob e sobre a qual correm os diversos microfilamentos narrativos do filme, seus feixes de informações incompletas e inarticuladas, ritmados por um pensamento "surpreso e sincopado – um pensamento ocupado não de suas 'ideias', mas de seu movimento, de sua velocidade e de seu deslocamento" (Nancy 2005, s.p.). Na superfície vibrante do mundo, nessa camada física delgada e frágil que é a noosfera, Claire Denis encontra uma matéria ultramagnetizada, um meio hipercondutor. Tudo é energia, tensão, movimento.

O intruso intensifica e até mesmo radicaliza a função do cinema

como uma mobilização do olhar que se ocupa de perceber a evidência cinética de todas as coisas e de todos os seres. Mesmo no repouso, há movimento – são as partículas em agitação, os estremecimentos da terra, a vibração que atravessa o espaço. O filme apresenta “o espetáculo da mobilidade universal” admirado por Bergson, a imagem de um mundo em que não há pontos fixos aos quais se possa atrelar o pensamento e a existência: “se a realidade é mobilidade, ela já não está mais lá no momento em que a penso, ela escapa ao pensamento” (*apud* Siety 2009, p. 107). O mundo material se dissolve no fluxo tumultuoso das coisas. Matéria e energia, coisa e movimento se equivalem.

Para Claire Denis, o mundo não faz sentido, senão na sua mobilidade. Nada é fixo e permanente, nem mesmo a diferença entre o homem e as outras espécies (pensar no devir-animal de suas personagens) ou entre o sonho e a realidade (real e onírico se confundem). As fronteiras – entre corpos, lugares, territórios, indivíduos – estão nubladas. Tudo é móvel.

Denis está interessada em figurar a energia em ato; o objeto de seu olhar não é exatamente o movimento, mas a própria pulsão da matéria, a vibração das partículas corporais: a força geradora e transformadora do movimento, o que pressupõe um estado ainda desorganizado da matéria – não vemos propriamente formas, mas coisas *em vias de se formar*. “O movimento”, diz Jean-Luc Nancy (2001, p. 29; autor do ensaio homônimo que deu origem ao filme), “não é o deslocamento ou o traslado de um lugar dado para outro numa totalidade igualmente dada. Ele é o que se passa quando um corpo está em situação ou estado de encontrar seu lugar”. É essa a noção de movimento que *O intruso* incorpora. Não há finalidade, apenas passagens de corpos em situação de encontrar seu lugar.

Assim como Philippe Grandrieux, Claire Denis é uma artista mergulhada na sopa de matéria que antecede a forma. Na matéria reside o caos originário, a ilimitada potência do não ser. Cada plano de *O intruso* ou de *Sombra* nada oferece, senão a incidência de um ponto de vista circunstanciado sobre o fluxo onde reina a indistinção primeira das

imagens e das coisas. Há nesses filmes um tropismo pelas qualidades primárias da matéria análogo àquilo que Clement Greenberg descreveu a propósito da escultura moderna: “A figura de pedra parece estar prestes a recair no monólito original, a peça fundida parece se reduzir e se homogeneizar numa volta ao magma original de que brotou, ou tenta lembrar a textura e a plasticidade da argila em que antes foi trabalhada” (Greenberg 2001, p. 57). A consistência e o estado da matéria acabam presidindo a forma. Na extremidade da imagem-tempo, nas consequências últimas de toda uma concepção moderna e mesmo pós-moderna do cinema, o que há para ver é a desrealização da forma e a reimersão na matéria.

A progressão narrativa, como articulação de eventos dramáticos, troca-se por uma rota sensorial, uma soma-sequência de eventos com fracas ligações causais. As relações entre as personagens são sustentadas por informações esparsas e ambíguas. As elipses abundam e criam buracos no filme, passagens inconclusas, escavações profundas, ausências insondáveis. Abdica-se do caminho que vai das aparências aleatórias do mundo sensível rumo à obra enformada segundo uma “seleção das aparências”. Montar já não é lapidar o material bruto em direção a uma forma significante, mas gerar um *continuum* pela soma das intensidades individuais de cada plano. É inútil encarar os planos de *O intruso* e *Sombra* como unidades dramáticas isoláveis e articuláveis; esses planos se reúnem num movimento geral, num fluxo unificado. O conteúdo do filme é reduzido a dados sensoriais imediatos. Denis e Grandrieux querem expressar mais imediatamente sensações, fugir da narratividade para dar ênfase ao físico, livrar o filme do “tema” para dar plenos poderes à sua “força afetiva”. Para tanto, é necessário libertar as imagens da lógica, adotando uma espécie de *visão plástica*, um olhar que só capta do mundo as formas primárias, formas “instintivas”, que contêm poucos significados e muitas qualidades sensórias. O meio essencialmente psicológico do cinema narrativo é trocado por uma zona sub ou quiçá supralógica. A narrativa já não reside nas relações das imagens entre elas como significados. O filme até oferece possibilidades de significação e permite interpretações nuançadas de seu conteúdo, mas sua eficácia maior

consiste em agitar a consciência do espectador com infinitas hipóteses não conclusivas.

O drama está diluído nos elementos de base do filme, não há como decantá-lo da duração, do sentimento do espaço, da intensidade da luz, das “sobras de matéria”. A unidade estrutural da obra não está na cadeia de fatos bem-alinhavada, no equilíbrio cênico (das cenas em si e das cenas entre si), na correspondência dos efeitos às causas, na lógica dramática do enredo, mas, antes, na amarração plástico-conceitual, na coerência entre um conceito e as formas plásticas que o veiculam. O lugar antes ocupado pela dramaturgia ou pela narratividade é agora preenchido por um *arcabouço conceitual*. Justamente porque há essa aparelhagem teórica precisamente plantada na base do filme, Claire Denis e Philippe Grandrieux podem se aventurar, no momento de ligar a câmera, numa filmagem pulsional, instintiva, “um traçado, uma concepção da *mise en scène* como sismografia” (Lalanne 2002, p. 26). Eles podem encarar cada plano como uma simples captação de intensidades. Os estilos de narração e dramatização, de decupar na matéria do real uma história fictícia, tornam-se mais volúveis e imprevisíveis. A decupagem já não é funcional, o drama já não depende da sucessão dos planos. A *mise en scène*, nesse caso, é menos uma colocação em cena propriamente dita do que um conjunto de operações estéticas armadas em torno de um repertório de conceitos. A *mise en scène* se troca por um “trabalho de imagens”, abandonando suas raízes teatrais e renunciando às exigências de ordem cênica e dramatúrgica que, em outras épocas, haviam constituído a premissa para se encontrar “uma forma original de representar o homem (e, acessoriamente, o mundo)” (Aumont 2008b, p. 177). Encontrar essa “fala do mundo”, para Grandrieux e Denis, implica desfazer os contornos da cena, buscar o que está além dela, o que se agita no fundo desdiferenciado do qual emergem e se destacam todos os objetos que se apresentam à nossa consciência.

“Então, o barroco?”

Uma hipótese que fica implícita quando tratamos da estética de fluxo – e de sua concepção de um mundo em que tudo se desloca e os contornos das coisas se dissolvem no efeito de movimento – é a da chegada de um cinema que, a despeito do uso problemático da palavra, seria o mais próximo que já se viu de um cinema genuinamente *barroco*. O próprio Stéphane Bouquet, ao opor plano e fluxo, remetendo essa dicotomia ao embate desenho-cor empreendido na pintura, nada mais fez, senão reapresentar – ajustando-a ao quadro teórico do cinema – a eterna oposição clássico-barroco. Se a estética do plano pode ser reportada ao cinema clássico e à prática de fazer um filme como quem tece o fio de um pensamento ou persegue o contorno de uma ideia (o que extrapola o clássico, porquanto inclui cineastas ditos modernos como Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, Claude Chabrol e Éric Rohmer), o fluxo seria, inversamente, um representante da estética barroca.

O barroco é uma dissolução das formas, um transbordamento da moldura pelos movimentos vibrantes das massas pictóricas: o observador é envolto num campo atmosférico produzido pela apreensão do mundo como imagem oscilante, aparência fortuita; a ordenação geométrica dos planos cede lugar a uma sensação vaga e momentânea das coisas; o conteúdo da cena se emancipa dos limites do quadro; a clareza formal se vê suplantada por um fluxo que atravessa a tela e quase impossibilita a separação dos elementos isolados; a pura sensação da cor, liberta das produções de sentido condicionadas pela forma e pelo contorno, resulta numa atração pelo informe, por tudo aquilo que não tem desenho definido. A arte do Renascimento atingia "um perfeito equilíbrio entre a massa inteira e a forma que a encerra". Já o barroco "em nenhuma parte oferece o acabamento, o apaziguamento ou a serenidade do ser, mas a agitação do devir, a tensão da instabilidade" (Wölfflin 1989, p. 77). Cultiva-se uma sensação do inacabado, em oposição ao estável e determinado. "O clássico crê no absoluto e no finito, o barroco só acredita no inacabamento e no movimento infinito" (Thoret 2008, p. 108). O olhar mergulha na excitante desordem formal, que acaba sublinhando o lado

puramente sensorial da experiência. Sente-se mais a matéria do que a estrutura interna e a articulação. As diversas partes já não são separadas nitidamente entre si; elas se confundem. A estrutura estilística assim concebida expressa menos um pensamento do que uma atmosfera – daí um crescente interesse pela *ambientação*. Apreender o objeto passa a ser menos importante que se abandonar a uma espécie de embriaguez estética.

Ora, todas essas características poderiam muito bem ser utilizadas para descrever os efeitos provocados pela matéria-fluxo dos filmes de Philippe Grandrieux e Claire Denis que analisamos há pouco. *Sombra* e *O intruso* não são o que se costuma entender por cinema barroco (normalmente, quando se fala de barroco no cinema, refere-se a um cinema de excessos e/ou de técnicas rebuscadas ao extremo). No entanto, são esses filmes – mais que os de Max Ophüls nos anos 1950, os de Losey nos anos 1960 ou os de Peter Greenaway nos 1980-1990 – que trabalham aquela matéria amolecida e fluida que decorre da transformação barroca de uma matéria dura e quebradiça em outra que se reaproxima da massa informe. O que nos obriga a repensar o que seria uma estética barroca no cinema, e a tentar responder à pergunta premonitória feita por Serge Daney (2007, pp. 229-234) no final do ensaio “A rampa (bis)”.

Nesse texto de 1982, Daney aponta três fases da cenografia no cinema. A primeira, que pertence ao cinema *clássico*, é a cenografia da profundidade, ou melhor, da ilusão de profundidade. “O título de um filme americano de Fritz Lang resume bem o que é essa cenografia e o desejo que ela carrega: *Secret beyond the door* [*O segredo da porta cerrada*]. Desejo de ver mais, de ver por trás, de ver através” (*ibid.*, p. 229). A cenografia clássica traz a promessa de que as imagens guardam um segredo (ou um horror, ou uma coisa qualquer) a ser revelado. É justamente essa promessa, esse pacto de revelação com o espectador, que o cinema moderno irá quebrar, afirmando que “a imagem do cinema é uma superfície sem profundidade”. A segunda cenografia, *moderna*, bloqueia, portanto, a pulsão escópica: “O olhar não se perde mais entre obstáculo e profundidade, mas é devolvido pela tela como uma bala por

um muro" (*ibid.*, p. 232). A imagem funciona como superfície, "sem profundidade simulada", "um espelho no qual o espectador captaria seu próprio olhar como aquele de um intruso, como um olhar a mais". Já o terceiro tipo de cenografia é aquele que se desenvolve na passagem da década de 1970 para a de 1980 e se identifica ao "momento maneirista" sobre o qual já falamos (embora Daney em nenhum momento utilize o termo "maneirismo" em seu texto, ele está abordando o mesmo comportamento estético que os *Cahiers* alguns anos depois chamariam de "maneirismo"): esgotado seu período moderno, o cinema já não denuncia a ilusão da cena, tampouco é inocente a ponto de acreditar num retorno ao jogo de obstáculos e segredos da cenografia clássica; ele desenvolve uma cenografia de terceiro tipo, nem clássica nem moderna, produto de um contexto em que "o fundo da imagem é sempre já uma imagem", "uma imagem de cinema" (*ibid.*, p. 233). A *mise en scène,* nesse caso, funciona como uma visita guiada ao museu da história do cinema, onde as imagens deslizam umas sobre as outras, "com delícias, com ironia". Syberberg, Coppola, Ruiz, De Palma, cada um a seu modo, seriam mestres nesse tipo de cenografia. Daney termina o texto se interrogando: "Então, o barroco?". Em outras palavras: será o maneirismo cinematográfico, como foi o pictórico, uma ponte entre a superação do clássico e o advento do barroco?

Desdobremos a pergunta: se o cinema de fluxo é a tendência estética mais presente e marcante no cinema de autor desde o esgotamento do maneirismo (isto é, desde há aproximadamente 15 anos), não deveríamos, pela lógica de "evolução" das formas artísticas, entendê-lo como um cinema barroco?[55] Um barroco que se definiria – e isso deve ficar bem claro – não pela proliferação de efeitos decorativos e de drapejamentos da forma, mas por um *retorno à matéria* e por uma transformação da *mise en scène* num *movimento contínuo de energias e forças*.

Esse aspecto barroco que se observa no cinema contemporâneo tem ainda outras facetas. Em seu livro sobre Dario Argento, Jean-Baptiste Thoret (2008, pp. 108-112) discute brevemente as diferentes definições da estética barroca ao longo da história do cinema. Ele distingue três fases

(não confundir com as três idades da imagem, ou da cenografia, apontadas por Daney: elas compunham a tríade clássico-moderno-maneirista, ao passo que Thoret está falando de estilos barrocos que atravessam essas três épocas do cinema formando outra cronologia). A primeira fase seria a de Welles, Sternberg e Ophüls: o barroco "do movimento no interior de planos estruturados e delimitados", dos enquadramentos e das cenografias rebuscadas, do excesso decorativo, dos elãs virtuosos e vertiginosos (apesar de tudo, esse cinema ainda privilegiava o plano, a razão, o discurso). Depois, viria o barroco dos anos 1980, que nada mais é que o maneirismo: um cinema que se reconhece na extremidade de uma história já consumada e se dá por missão "a reprise, a citação ou a distorção de obras preexistentes". Em terceiro lugar, o barroco que surge na transição dos anos 1990 para os anos 2000 e se incrementa pela intrusão massiva das tecnologias digitais, que tornam a matéria plástica do cinema mais maleável, volúvel, modelável. A era virtual realizaria o sonho barroco de "uma fluidez infinita do mundo, funcionando por metamorfoses, escoamentos e trocas de propriedades, ignorando as leis da gravidade" (*ibid.*, p. 110).

> Já não há necessidade, então, de contorcer os corpos como nas esculturas de Bernini ou nos filmes *noirs* de Aldrich, nem de figurar o movimento por meio de circunvoluções formais: é hora das metamorfoses fáceis e da embriaguez dos fluxos; é Jim Carrey em *O máscara*, o T1000 de James Cameron (*O exterminador do futuro 2*), Keanu Reeves em *Matrix* ou Jet Li em *O conflito*. (*Ibid.*, p. 111)

A terceira era do barroco cinematográfico, portanto, inclui as imagens de síntese e tem nelas um forte aliado. O jogo da metamorfose infinita, aspiração barroca por excelência, torna-se possível graças a operações informáticas que facilitam as modulações plásticas das imagens.

Mas pouco importa, na verdade, se o cineasta faz uso de CGI (imagem gerada por computador) ou não: o barroco, aqui, é questão de um mundo em que o real já se apresenta como variação, não fixação, mobilidade, passagem; um real em pregueamento sobre si mesmo, dobrado como uma fita de Moebius, que não pode mais ser apreendido como forma e estrutura, mas somente como sensação e movimento. Para

Thoret, os filmes de David Lynch desde *Estrada perdida* (*Lost highway*, 1997) são os que melhor encarnam esse barroco de terceira fase, ou "barroco virtual": permutação infinita das imagens, multiplicação dos signos e das possibilidades de interpretação, implosão do sentido pela proliferação de microssignificações aleatórias. Podemos incluir, pensando também em *Cidade dos sonhos* (2001) e *Império dos sonhos* (2007), as afecções desmesuradas, a dissolução do enredo num fluxo de sensações, a transfiguração do corpo pela intensidade erótica e, depois, por seu contracampo (a metade pesadelo dos filmes).

Há uma distinção que Thoret não faz, mas que, para nós, é importante: nessa terceira fase do cinema barroco, prova-se necessária, ainda, outra subdivisão; aquela entre os cineastas (Denis, Grandrieux, Lynch, Hou em *Flores de Xangai*, Lucrecia Martel em *O pântano*) que trabalham com a *inquietude barroca*, com as turbulências do ser, com o movimento que "reconduz à superfície das coisas as forças subterrâneas que as agitam em segredo" (*ibid.*, p. 108), e os cineastas que substituem esses estremecimentos do real por "uma inquietude difusa e *cool*", um sentimento de virtualização do mundo (Apichatpong, Van Sant, Wong Kar-wai, Lucrecia Martel em *A mulher sem cabeça*). O filme que analisaremos agora, *Gerry*, consegue de alguma forma se situar em ambos os lados, conciliando o peso das coisas, o sentimento material da duração e do espaço, com a construção de uma ambiência virtual. Gus van Sant está, ao mesmo tempo, fechado no seu dispositivo, na sua instalação, na câmara sensorial que criou e de onde não pretende sair, e explorando o vasto mundo, as grandes paisagens, o desconhecido. O filme que discutiremos em seguida, *Andarilho*, de Cao Guimarães, desperta a mesma ambiguidade: estamos siderados no pequeno espaço instalativo concebido pelo artista ou acessando uma grande abertura para o mundo e para o outro? Por fim, chegaremos a *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, que já se mostra mais claramente protegido dentro de um pequeno ambiente privado sem relação dialética com o mundo (o real pouco a pouco desaparece do campo de visão, só restando o dispositivo, a instalação, a imagem).

A diluição do drama

Um carro desliza por uma estrada rodeada de vales montanhosos e desérticos. Avança num movimento plácido, sem pressa. Na trilha sonora, uma música de Arvo Pärt, tão delicada quanto triste. Parece uma música de fim e, no entanto, o filme acaba de começar.

Esse é o primeiro plano de *Gerry* (Gus van Sant, 2002), que dura cerca de três minutos. O segundo é um plano frontal do carro, mostrando quem são as duas pessoas que o ocupam: dois rapazes, um ao volante (Casey Affleck) e outro no banco do carona (Matt Damon). O vidro está repleto de poeira, deve fazer tempo que eles viajam pelo deserto. Eles pegam uma estrada de terra, param o carro. Começam a andar a esmo. Ou melhor, têm um objetivo: querem encontrar "a coisa" ("*the thing*"). Que coisa? Não saberemos; será uma das muitas perguntas sem resposta do filme. Longos *travellings* e planos em *steadycam* acompanham a caminhada. Ruídos soturnos, vibrações de sons graves, alaridos de animais selvagens preenchem a pista sonora e dão às imagens uma tensão contrastante com a tranquilidade com que as personagens exploram o espaço. Após um deles parar para urinar e comentar o quão agradável é o "ar fresco" local, eles resolvem desviar da trilha utilizada pelos turistas e fazer um caminho próprio, improvisado. "Todos os caminhos levam para o mesmo lugar", garante Matt Damon. Eles andam, andam, andam. Depois correm, sempre seguidos pela *steadycam*. O som realça as passadas pesadas no solo pedregoso. Cansados de tanto correr, deitam para recuperar o fôlego e desistem de ver "a coisa". Decidem voltar para o carro. Ficam confusos quanto ao caminho, mas continuam andando. O dia vai terminando, vai escurecendo. Um grande plano geral não deixa dúvida: eles estão perdidos no deserto, dois pontinhos na paisagem.

A sinopse do filme poderia ficar assim: dois jovens viajam para uma região distante da civilização, pegam um desvio e se perdem. Num *thriller* de suspense, essa receita é fatal: perdidos e impossibilitados de voltar, os jovens deparam com um bando de psicóticos que começa a persegui-los. Em *Gerry*, entretanto, os jovens se perdem no deserto e

nenhum suspense decorre disso, nenhum drama. O filme se apresenta, acima de tudo, como um trabalho de ritmos, durações e atmosferas, uma jornada de fadiga dilatada ao limite. Narrativa minimal em cenário de grande aventura, *Gerry* faz da lentidão uma figura de estilo que permite a Gus van Sant testar até a exaustão a hipótese de uma mineralidade do corpo e da imagem. Os planos-sequência do filme parecem esculpidos na mesma pedra de que a maior parte de seus cenários naturais é feita. A montagem, por conseguinte, é uma justaposição de grandes rochas de espaço-tempo – uma "estética Stonehenge".

Os dois "náufragos" interpretados por Matt Damon e Casey Affleck pouco a pouco se tornam mudos e áridos como a paisagem que percorrem; eles perdem a consciência que têm do entorno, perdem a noção do espaço, para reconstruí-la então do zero (como na cena em que eles olham o mapa; Affleck tentando lembrar o caminho que fizeram). O espaço carece de referências, de marcos. É um espaço que precede qualquer tipo de organização, de orientação. Van Sant "arranca o relevo da paisagem, para devolvê-la à sua indeterminação original" (Delorme 2004, p. 43).

Borges nos ensinou que há dois tipos de labirinto. Um é formado por muros, portais, escadarias, estátuas de bronze, becos, quinas. O outro é um deserto. O primeiro tipo de labirinto, no cinema, pode ser ilustrado pelo lar aprisionante de *Martha* (Fassbinder, 1974), pelo edifício de *Inferno* (Dario Argento, 1980), pela mansão de *A hipótese da pintura roubada* (*L'hypothèse du tableau volé*, Ruiz, 1978) ou, ainda, pela Veneza de *Sedução da carne* (*Senso*, Visconti, 1954). O segundo pode ser essa prisão a céu aberto de *Gerry*, esse "labirinto sem muros", onde as "situações ópticas e sonoras puras" descritas por Deleuze a propósito de Antonioni ganham outro sentido, não mais de uma paralisação diante de um mundo do qual as personagens estão desconectadas, mas de um reimplante dos corpos no tecido da realidade. O desligamento narrativo de *Gerry* tem como contrapartida uma redobrada vinculação dos corpos aos espaços. Van Sant filma a energia gasta nas longas caminhadas desesperançosas das personagens, a extensão e a duração dos percursos, a

ação física do sol sobre a pele. Os dias se passam e eles vão ficando cada vez mais extenuados, esgotados. Os planos acompanham esse esgotamento, como demonstrado naquela interminável tomada, já quase ao final do filme, em que os dois caminham por uma planície de sal, as pernas quase falhando, ambos na mesma passada, no mesmo ritmo, porém, Damon bem à frente de Casey Affleck, como se o puxasse por uma corda. Eles se arrastam em suas últimas forças vitais, enquanto o dia lentamente amanhece. Poderíamos dizer que deram a volta ao mundo.

Excursão ecológica que descamba em pesadelo, a narrativa de *Gerry* tem um desfecho inesperado. Depois da longa odisseia dos mortos-vivos, Affleck desaba de cansaço; Damon se aproxima e também se deita. O sol se ergue no horizonte. Exaurido, vivo somente pelo detalhe de que ainda respira, Affleck faz uma daquelas piadas que as personagens do cinema americano adoram fazer quando estão à beira da morte: "Que tal o passeio até agora?". Sua voz sai fraca, rouca e, após alguns segundos de silêncio, ele diz: "*I'm leaving*…". Ele está indo embora, deixando de vez o mundo dos vivos. Casey Affleck estende o braço a Matt Damon, que primeiramente ignora o pedido de socorro, mas em seguida se projeta sobre o companheiro e começa a estrangulá-lo. Traição, maldade, loucura? Ou morte por amizade, por piedade, para encurtar a agonia e o sofrimento? Stéphane Delorme (2004, p. 44), que vê em *Gerry* um filme sobre a "companhia" (não sobre a camaradagem, não um *buddy movie,* mas um filme sobre o estar junto), interpreta a cena da seguinte forma: "O amigo oferece a morte rápida, ele acompanha aquele que, do contrário, sofreria por morrer só". Mas há também outra maneira de interpretar a cena, menos "humana" e mais atida às leis gerais da biologia: a personagem de Damon simplesmente se livra de uma pele morta, abandona uma cauda que dificultava seu deslocamento. Questão de adaptação, metamorfose, seleção natural, sobrevivência.

A ironia do destino não tardará a se revelar: um pouco depois de sufocar o amigo, Damon é despertado pelo barulho de carros – ele havia adormecido ali mesmo, ao lado do corpo do companheiro – e descobre que está muito perto da estrada. Ironia trágica (assim que a solução

drástica é tomada, o destino mostra que havia uma saída indolor logo ali, à espera de ser percebida) ou crueldade das leis naturais (se tivesse de carregar o amigo, nenhum dos dois teria sobrevivido).

"Mas por que dramatizar um filme que até então havia recusado toda dramatização?", indaga Delorme. E seria preciso aqui fazer outra pergunta: o que é a dramatização, o que a define como tal? Lourcelles (1965, p. 13), em seu livro sobre Preminger, responde: "A dramatização nada mais é que fazer ver e contar, sem perder tempo". Ela busca exprimir um assunto por uma decupagem e uma análise de sua evolução em momentos-chave, em episódios representativos, cenas escolhidas por seu poder de revelação.

> Como um bom inquiridor, a dramatização busca o lugar e a hora. Ela tem por tarefa estar lá no momento certo. Quando ela chega, em geral, já não há nenhum conflito entre o superficial e o profundo, mas um acordo durável selado entre eles, uma revelação tácita e intensa de um pelo outro. Seu papel consiste também em assinalar o que une e o que divide as personagens: ela mede a distância que as separa. (*Ibid.*, p. 29)

A dramatização se ocupa preferencialmente dos afrontamentos, de suas causas e suas consequências.

Ora, nada disso rima com o projeto abstrato de *Gerry*. O filme não está preocupado com uma seleção rigorosa dos episódios e dos lugares, com o exame das causas e das consequências, com a exposição conflitual de um assunto, com a conversão de sentimentos interiores em ações musculares. Muito pelo contrário. Tudo o que interessa ao filme é a travessia de um mistério, como quem avança num corredor tateando no escuro.

De acordo com Michel Chion, o exercício da dramatização envolve regras que podem muito bem ser invertidas para obter um efeito de sutilização do drama. Em vez de concentrada numa unidade lógica e estruturada numa série de eventos cuja exposição obedece a certa hierarquia (reservar mais atenção e tempo às coisas mais relevantes do ponto de vista dramático), a história pode ser diluída numa narrativa desprovida de grandes peripécias ou intrigas, inscrevendo-se num quadro de banalidade que coloca os eventos num mesmo plano de importância ou

de desimportância (por exemplo: filmar a cena em que uma personagem estrangula a outra da mesma forma – distanciada? – que se havia filmado os momentos em que elas simplesmente caminhavam pelo deserto). A curva dramática – a progressão apoiada em tempos fortes e intensidades emocionais crescentes – é aplainada numa narrativa horizontal, desdramatizada, *flat*. Mas essa "desdramatização", conforme Chion (2007, pp. 278-280) explica, não deixa de ser um efeito dramático como qualquer outro.

Há um filme de Joseph Losey que podemos situar ao mesmo tempo ao lado e ao largo de *Gerry*: *No limiar da liberdade* (*Figures in a landscape*, 1970), que encena uma fuga sem motivo esclarecido, num exuberante cenário montanhoso de um país não especificado. O enredo beira o absurdo kafkiano: dois homens fogem (do quê?), um helicóptero os persegue (por quê?), depois, todo um exército anônimo se junta à caçada. A paisagem é de uma opacidade grandiosa, intransponível. Trata-se de uma reflexão filosófica, travestida em filme de perseguição ou vice-versa; epopeia mental que se materializa numa aventura a céu aberto, totalmente física, pois, ainda que uma alegoria política perpasse o filme, os dois fugitivos não são símbolos, mas homens de carne, osso, sangue e suor. A personagem de Malcolm McDowell é mais frágil, sensível, cultivada. A de Robert Shaw é mais bronca, violenta, selvagem. A oposição que os dois homens representam é bem-conhecida. A princípio antagonistas, eles pouco a pouco aprendem a se respeitar, tornando-se solidários nessa situação em que se acham enredados no "combate primitivo de criaturas isoladas para sobreviver a uma opressão organizada" (Benayoun 1971, p. 69).

Embora recheado de tempos mortos, *No limiar da liberdade* é um filme de ação, algo que definitivamente não se pode dizer de *Gerry*. A diferença fundamental entre os dois filmes se expressa com clareza nos diálogos. Em *No limiar da liberdade*, quando há uma pausa na fuga, as personagens falam do passado, contam histórias pessoais, expõem sua vida íntima (Robert Shaw contando como conseguiu transar com sua mulher em pleno coreto de uma praça pública, por exemplo). Em *Gerry*,

quando cai a noite e as personagens se esquentam ao redor da fogueira, elas travam diálogos ininteligíveis ou inventam pequenas ficções, evocam lendas, narram fábulas fabricadas na hora ("Eu conquistei Tebas, governei essa terra por 97 anos…", Casey Affleck conta à beira da fogueira); nenhum passado ilumina o caminho, elas só enxergam o presente, o presente em estado bruto. O único passado permitido é o mito.

Os dois filmes sugerem a abstração já no título: "*Gerry*" é uma palavra que não existe no dicionário e que pode ser usada como nome, adjetivo, substantivo e o que mais der, ou seja, pode significar tudo e nada ao mesmo tempo; já "*Figures in a landscape*" poderia ser o título de um filme experimental em que absolutamente nada se discerne no tocante a trama e narração. Mas, no caso do filme de Losey, o título antecipa também uma simplicidade, uma retidão da narrativa. A despeito de toda a imprecisão geopolítica da trama e de toda a arbitrariedade da situação, a perseguição acarreta questões pragmáticas e objetivas. As personagens *veem* a ameaça e podem combatê-la, tanto que matam um dos ocupantes do helicóptero com um tiro. E elas têm um trajeto definido: caminham rumo a uma fronteira que precisam transpor. Uma fronteira, no fundo, é um elemento abstrato, porém, mais tangível que a tal "coisa" que os dois *Gerrys* tinham ido ver no deserto e da qual, de todo modo, eles desistem logo que chegam. Ultrapassar a fronteira, em *No limiar da liberdade*, supostamente garantirá às personagens a liberdade. Em *Gerry*, diferentemente, nada aprisiona as personagens, a não ser a própria amplidão do espaço. Não há o que combater. Van Sant aborda um mundo cuja grande ameaça é não ter fronteiras nem quem afrontar (o mundo virtual?). A luta das personagens, então, será de uma nova modalidade: não mais contra os outros homens e contra a morte, mas tão somente contra a *desaparição*. Nesse deserto que, de certo modo, é a amplificação tão palpável quanto fantasmática dos novos espaços virtuais que se oferecem aos jovens, os corpos têm um lugar cada vez menos evidente, e talvez por isso Gus van Sant evite propositalmente dramatizá-los.

Matt Damon e Casey Affleck, em *Gerry*, desmontam a representação, ou melhor, a expressão no sentido clássico de uma

interioridade que se exterioriza por meio de ações e falas. Eles *não interpretam*, na medida em que não praticam o jogo do ator, "que é precisamente o incessante vaivém entre realidade das pessoas e irrealidade da ficção" (Frodon 2004, p. 19). No deserto de *Gerry*, uma clivagem se impõe entre as duas instâncias. Essa ruptura entre o corpo dos atores e a existência das personagens desfaz "o pacto de encarnação sobre o qual se funda tradicionalmente a *mise en scène* de cinema" (*ibid*.), aquela *mise en scène* que Alexandre Astruc (1959, p. 15) definiu como um "meio de prolongar os elãs da alma nos movimentos do corpo". A personagem clássica, "vetor de verdade psicológica ou social, meio de exploração do real" (Bouquet 2005, p. 168), é trocada por zonas mais confusas do ser, campos de ações ou de presença no mundo que exploram a parte mais visível da *performance* do ator: o dispêndio de energia, as emissões afetivas. Não se exige do ator a credibilidade de sua representação, mas a disposição de "traçar os limites do que um corpo é capaz". A personagem já não é suporte do drama, mas massa prenhe de energia submetida unicamente às leis da afetividade e do impulso momentâneo, corpo encerrado no presente, respondendo a estímulos pontuais, habitando uma ficção de estranhamento calcada em mistérios e interrogações sem resposta. O deserto de *Gerry* é uma grande superfície amorfa que dessignifica o mundo pela planaridade e pelo silêncio, convidando o espectador a um estado de abandono em que a realidade não é decifrada, apenas percebida. "Porquanto não há (ou quase) narração, o tempo se converte em puro assunto de percepção" (*ibid*., p. 161). A narrativa é uma sucessão de situações informes, esparramadas sobre o tempo presente: esperas, deambulações, cansaços, desolações, momentos de tempo perdido, de vazio interminável. "O espaço da ficção é, portanto, sem centro, sem polaridade, sem direção, assim como o espaço físico do filme" (Bouquet 1997, pp. 24-25). "Cada personagem não é senão um estado ou um momento do afeto" (Delorme 2006, p. 78). As "leis da afecção" não exigem que cada gesto seja a encarnação precisa de um comportamento legível na atitude corporal. O estar-no-mundo, no regime afetivo do corpo, adquire um sentido mais enigmático, mais sutil. Falta, ao corpo-afecção, a cicatriz interior do drama. Ele se guia – ou se perde –

pelo mundo por meio unicamente da bússola de seu afeto. O único "objetivo", o único "drama" das personagens é continuar sendo corpos, ou seja, não se tornar manchas de tinta numa tela abstrata.

Gerry é o filme pós-maneirista por excelência, a consequência natural do *remake* colorido de *Psicose* (*Psycho*, 1998), que já havia sido um primeiro "filme de galeria" de Gus van Sant (algo como: Hitchcock encontra Andy Warhol), ao mesmo tempo em que representara um ponto limítrofe do maneirismo e de sua relação obsessiva com obras do passado, reelaboração maníaca – trata-se de um *remake* plano a plano! – da imagem original pelo próprio imaginário que lhe sucedeu (Van Sant escancarava aquilo que sempre esteve implícito no filme mais icônico de Hitchcock: suas imagens desde a origem já se apresentavam como *déjà-vu*). Cada plano do *remake* de *Psicose* é uma aventura plástica e um desafio conceitual. O filme já reúne em si o "fim" do maneirismo e a base do cinema-dispositivo que o substituirá na obra de Gus van Sant.

Enquanto definíamos o maneirismo cinematográfico, vimos que um de seus aspectos cruciais era uma dificuldade de articulação, levando o cineasta a suprir tal dificuldade escolhendo, *grosso modo*, entre o retraimento ou a vertigem formal. Eis que *Gerry* simplesmente já não se impõe a questão da articulação, configurando o deserto como o lugar em que todas as porções do espaço são naturalmente contíguas e todas as hipóteses de ficção se comunicam como que por um passe de mágica, na mesma medida em que se esvaziam mutuamente. Entram em ação "os deslizamentos de mundo do universo virtual, em que as figuras passam de um cenário a outro sem dificuldade" (Delorme 2004, p. 43).

O *remake* de *Psicose* abrira um caminho para Gus van Sant: uma vez que os espectadores já conhecem essa trama difundida e repetida à exaustão, já sabem de antemão o desfecho, o cineasta pode se dedicar à cor, à luz, às nuanças de atuação, à fermentação ou à sutilização dos elementos plásticos, bem como das mensagens implícitas no enredo. Liberado da tarefa de narrar, ele se concentra, então, nas maneiras. Não é só um *remake* de roteiro, mas, sobretudo, de *mise en scène*.[56] Van Sant, no entanto, não emula o *touch* hitchcockiano. Sua tarefa consiste em criar

uma cenografia, uma ambiência que acolherá histórias e personagens egressas de outro filme. A narração, a decupagem e a dramatização são assuntos anteriores, quiçá exteriores, que não lhe cabe alterar: sua matéria são os cenários, as cores das roupas, os corpos dos atores, a maneira como eles repetem ou modificam os gestos do filme original. Van Sant não trabalha aqui o sentido, mas o signo.

Da mesma forma que o espectador de *Psicose* entra no cinema, em 1998, sabendo que, com menos de uma hora de filme, a mocinha vai morrer (não creio que Van Sant tenha feito esse *remake* para atingir um público que não havia visto o original – seu filme conta com a presciência do espectador), ele saberá também, em 2003 e 2005, respectivamente, que aqueles alunos que caminham pelos corredores da escola já foram assassinados (*Elefante*) e que Kurt Cobain já morreu (*Últimos dias*). O espectador se deixará, então, envolver pela bruma de sensações que recobre esses eventos. "Nesses filmes, o drama está lá, ele plana, ele ocorrerá, ele já ocorreu, marchemos com ele. Não há o que fazer além de lá se situar, sem grito nem crise de histeria. As pequenas melodias no piano (Beethoven, Arvo Pärt) são ressurgências muito distantes de uma humanidade anterior ao desastre, e que vêm ninar nossa consciência da perda" (*ibid*.). O drama não é a decorrência da duração, pois a duração é que é a decorrência do drama: este já aconteceu, antes mesmo de o filme começar, e o que resta agora é atravessar o espaço em que ele se deu, guiado por uma consciência pós-catástrofe que se limita a contar o tempo da travessia.

Em *Psicose*, a questão era: como narrar uma história de suspense, uma vez que ela já foi filmada à perfeição irretocável, como refilmar um clássico supremo, senão repetindo os mesmos planos? Em *Elefante*, a questão será: como reconstituir um evento traumático (o massacre de Columbine), senão assumindo que ele é inexplicável e inesgotável em sua causalidade tão múltipla quanto desconhecida, e que tentar explicar o evento parece menos urgente e viável do que acompanhar as consequências de deslocamento nas novas relações de espaço e tempo a ele associadas? Nos dois casos, o que está em jogo é uma espécie de

impossibilidade da *mise en scène*. A solução para isso é encontrada na dimensão conceitual dos projetos: o *remake* de *Psicose* se coloca não só como a reencenação de um espetáculo, mas, sobretudo, como a exposição de uma ideia sofisticada sobre a natureza da imagem, sobre o funcionamento da indústria hollywoodiana, sobre a mística do *déjà-vu* hitchcockiano etc.; Van Sant não desiste aí da *mise en scène*, mas a torna subsidiária de um conceito. Em *Elefante*, ela será tragada pelas operações de um dispositivo que converte lugares e ações em puros deslizamentos de espaço-tempo: montado o dispositivo e assegurada a correspondência plástico-conceitual da obra, o espaço e a ação se constroem na sua continuidade mesma, por topologia e por passagem de forças, numa dinâmica de fluidos que carreia indistintamente as partículas "boas" e as "ruins" para seus respectivos destinos. A violência se imiscui nessa dinâmica, se automatiza em sua face neutra, é imanente à estrutura. A montagem desregula o sistema causa-consequência, a fim de garantir que nenhuma das ações violentas se articule efetivamente a um motivo. A dramatização já não tem lugar.

Comumente visto como um recomeço ou um ponto de ruptura na carreira de Gus van Sant, *Gerry* deve ser encarado, na verdade, como o traço de união, a faixa de terra que se estende entre a reciclagem maneirista da *mise en scène* (*Psicose*) e sua acoplagem num dispositivo (*Elefante*). Após refilmar *Psicose* plano a plano, Van Sant percebeu que o sentido estava dado e esgotado – restava o deserto dos signos a percorrer e explorar.

> Existe somente esse filme que terá sintetizado a saída de rota da pós-modernidade ou, digamos, do maneirismo, e sua transformação, seu rebaixamento, em uma cultura *pop* instantânea? Se os anos 2000 propuseram o ponto de cruzamento entre uma forma conceitualizada, serializada, e a juventude como modelo e como alvo, então, sim, *Gerry* foi sua ascensão, sua *milestone*. (Azoury 2010, pp. 20-21)

Ando, logo "ex-isto"

Gerry apresentava o caminhar como uma aventura do corpo, praticamente a encenação de uma versão beckettiana do mito de Sísifo, na qual, em vez de empurrar uma pedra montanha acima, os heróis tinham de empurrar o peso do próprio corpo (sem falar no peso do tempo, da duração). Mas, ainda que a dupla de personagens se perdesse no deserto e ficasse condenada à deambulação circular e reiterativa, havia, mal ou bem, um trajeto ou uma intenção de trajeto (sair daquele labirinto sem muros). *Andarilho* (Cao Guimarães, 2007), diferentemente, traz a andança não como função de um trajeto (mesmo se houver um) ou decorrência de uma situação acidental, mas, acima de tudo, como condição de um modo de existir.

O filme acompanha três andarilhos solitários que estão de passagem por uma região no norte de Minas. Um deles domina a maior parte da narrativa. Ele é o primeiro a ser apresentado pelo filme, já na cena de abertura, que consiste em um monólogo que dura quase dez minutos, e que é filmado à maneira convencional de um documentário de entrevista (na verdade, nem tão convencional assim, se considerarmos a duração dos planos – bem longa – e a vegetação que briga com a personagem pelo espaço do quadro), sem muito rebuscamento formal (o que importa é acomodar no plano a energia da personagem, algo que o excesso de composição e estilo poderia até afugentar). Esse monólogo, mistura caótica de teologia, autopsicanálise, política e filosofia de estrada, é o pequeno livro da gênese – transmitido na oralidade e na gestualidade daquele corpo sem códigos comportamentais que não os seus próprios – que dá origem ao universo do filme, pois se trata, de fato, de criar um mundo, e não somente de captar alguma coisa do mundo já dado e conhecido. O mundo a ser criado é o desses andarilhos. Há, nessa existência à beira da estrada e à margem da sociedade, uma percepção de mundo muito própria, que determinará as estratégias visuais e sonoras de Cao Guimarães.

As ideias, no monólogo de abertura, não seguem um curso lógico, um fio de raciocínio, não compõem uma ordem discursiva; elas se embolam, se atropelam, se contradizem, se fundem, se reafirmam e se

negam. O que importa, no fundo, é a massa de palavras formada pela sucessão desordenada da fala, é a materialidade sonora dos significantes que o sujeito mobiliza. Mais relevante que o aspecto comunicacional ou cognitivo da fala é a forma física da locução, a maneira como o rosto da personagem, assaz expressivo, regurgita cada palavra. Há uma evidência corporal na representação dessa personagem: ela se vale por sua simples presença, vetor indeterminado que se move livremente no interior de quadros compostos, não raro, com precisão geométrica e pictórica – como naquele plano marcante, em que o espaço é disposto como superfície bidimensional e a tela é simetricamente divida ao meio pela separação entre barro e asfalto, com a personagem surgindo do fora de campo para atravessar esse quadro de lado a lado, andando por cima da linha divisória. Não é o corpo machucado pelo sol dos heróis de *Gerry*. É um corpo curtido pelo tempo de toda uma existência.

Ele parece também uma personagem da mitologia perdido num mundo de beira de estrada, Dom Quixote abandonado por Sancho Pança, blasfemando contra Deus na falta de inimigos de carne e osso a combater. Alguns planos mitologizam a personagem, enquadrando-a em contra-*plongée* com um céu crepuscular ao fundo, recurso bastante utilizado, aliás, em *Honor de cavalleria* (2006), de Albert Serra, filme que é uma diluição do mito de Quixote numa narrativa que privilegia a paisagem e a duração em detrimento da história e da ação dramática. Baseado no maior clássico da literatura espanhola, Albert Serra realizou, no fim das contas, um documentário sobre dois corpos (dois atores não profissionais) caminhando e cavalgando (como nos *westerns* de cavalaria) por amplas paisagens selvagens. Cinema do grande espaço, mas não da grande forma (é uma adaptação micro de um texto macro). Nos momentos de repouso, o ator que faz Quixote resmunga algumas frases geniais ou, à vezes, esboça meias palavras, sons sem significado, como a personagem de *Andarilho*.

Cao Guimarães é ainda mais incisivo que Albert Serra na utilização desses fragmentos de antilinguagem. Num determinado momento de seu filme, ele efetua uma interessante sobreposição da afasia verbal com a visual: enquanto a personagem pronuncia sons indiscerníveis, sílabas

soltas, grunhidos, a imagem se limita a mostrar a escuridão noturna pontilhada, aqui e ali, por luzes desfocadas, faróis e lanternas de automóveis cruzando a estrada e deixando um rastro luminoso que a câmera transforma em pura mancha de cor. Essa abstração do mundo visível é uma forma de penetrar de cabeça no universo do andarilho. Se ele não articula sua fala em um discurso inteligível, o filme também não apresenta o quadro como uma superfície "legível", como um espaço cartesianamente organizado e refletido, como uma decifração dos dados sensíveis pela inteligência; o quadro se assume como pura intensificação de um olhar para o mundo, como reforço da materialidade expressiva de um plano-olhar. O mundo mostrado no filme é perpassado por uma sensibilidade desarticulante, que vai transformando os signos exteriores em afecções subjetivas desligadas de sentido imediato.

Em seu artigo "Les flux sans visage", Stéphane Bouquet (2002a, p. 57) acusava o cinema de fluxo de recair na afasia ou na glossolalia, na falta de articulação, na antilinguagem. Isso valeria tanto para os diálogos, que se tornavam cada vez mais escassos e murmurados, quanto para as imagens, que estariam afetadas por uma "glossolalia visual", uma incapacidade de articular qualquer coisa – uma ideia, um significado, uma proposição formal, um pensamento sobre o mundo –, apresentando-se como mero "registro inconsciente do real", o que não deixava de render, segundo o próprio crítico, situações cativantes, em que o real se fazia "verdadeira hipnose, pura presença". O discurso sofria um deslocamento, ou até mesmo desaparecia: "é o ritmo no qual o mundo se mexe o que dá a ele seu sentido; é o movimento que conta".

Andarilho se encaixaria nessa crítica? Estaria Cao Guimarães lidando apenas com "rapsódias de percepções", com imagens soltas que ele se limita a colocar em circulação ou a dispor como uma quase instalação?

É possível que o filme realmente se coloque no limiar da afasia e do autismo, optando pela construção de um mundo ao abrigo do Outro, protegido do conflito, isento do discurso. O fato de não haver olhar de fora para se confrontar com esse olhar construído de dentro (mas construído, mesmo assim) pode ser visto como uma virtude do filme

(rejeitar o olhar exterior que, fatalmente, tomaria as personagens como figuras exóticas) ou como um ponto fraco (temer colocar-se em relação crítica com os sujeitos retratados – o que poderia incluir, na verdade, colocar-se em relação crítica com a maneira torta como a sociedade enxerga esses sujeitos). Os caminhões que cruzam a estrada acabam funcionando como elementos que tencionam o filme e concretizam a presença ameaçadora de um fora: eles violentam tanto o espaço sonoro, criando um estrondo assustador em sua passagem, quanto o espaço visual, que se abala a cada entrada abrupta de um daqueles monstros sobre rodas – eles impedem o filme de ser uma mera instalação de imagens sensoriais nas quais se pode imergir e relaxar a percepção. Há ali uma violência e uma alteridade incontornáveis.

A principal figura de estilo, em *Andarilho*, são aquelas imagens captadas bem à altura do asfalto, imagens liquefeitas, borradas (o emprego do suporte digital, que já tem uma imagem mais "líquida" que a película, reforça essa sensação). O vapor que sobe do asfalto dissolve as formas e o *zoom* desfaz as relações de distância. O espaço em si é apreendido como algo vibrante, que não pode ser cristalizado em linhas e superfícies determinadas.[57] O resultado é muito próximo do que Bill Viola conseguiu no vídeo *Chott-el Djerid (A portrait in light and heat)*, de 1979: o mundo é transformado num fluido viscoso, em que o estático e o movente, a paisagem e a figura, a realidade e a miragem se confundem. Tudo se coloca em movimento: os contornos das coisas se transfazem em linhas dançantes, dando forma plástica à atividade calórica do mundo, ao metabolismo do solo. A linha do horizonte se dilui, provocando um apagamento da divisão entre o céu e a terra. O monólogo do início havia estabelecido uma fenda entre o céu e a terra, entre Deus e os homens: sem pudor e sem temor algum, a personagem se afirmara apartada do céu, cravada na terra (um anjo caído?). Aquela imagem líquido-vaporosa, entretanto, embaralha as coisas, consubstanciando num mesmo éter os planos terreno e celeste (uma cena intrigante, que vem acrescentar um novo capítulo a essa relação tensa entre o céu e a terra, é aquela em que o diálogo de dois andarilhos é interrompido pelo barulho inesperado de um trovão surgido no justo momento em que a personagem, para variar,

blasfemava. Epifania do real? Intervenção divina? Artifício do filme? Sinal da presença de Deus ou do diretor/autor?).

Num dos planos liquefeitos rodados com a câmera à altura do asfalto, um andarilho começa a atravessar a rua lentamente. Cria-se uma tensão por conta da possibilidade de aparecer algum automóvel que só conseguiremos ver quando já estiver muito próximo do andarilho (a câmera está posicionada de modo que os carros surjam da borda inferior da imagem). De repente, aparece um caminhão. Sua figura cresce, se agiganta, mas o andarilho não acelera o passo nem altera o comportamento. É então que percebemos que o suspense aí contido não se coloca como *mise en scène* e de relações no espaço, e sim como imagem, superfície e sensação: o caminhão é mais uma presença vaporosa que se evola na tela, uma ameaça figurativa que culmina num suspense plástico, isto é, um suspense das formas, das figuras e dos materiais. Passagem da cena à imagem.

Um plano aparentemente banal, solto no meio do filme, mostra um objeto cilíndrico e translúcido (uma garrafa plástica, provavelmente) rolando pelo chão, carregado pelo vento, à deriva, em trajeto qualquer por um lugar qualquer. Essa imagem, mais do que uma pontuação poética, representa um motivo cinemático puro, uma condensação dos temas do filme. Ela ecoa alguns momentos do cinema de Abbas Kiarostami, em que a câmera segue por um bom tempo o trajeto errante de objetos – uma lata em *Close-up*, uma maçã em *O vento nos levará* – que, por sua própria forma esférica ou cilíndrica, estão naturalmente destinados ao movimento. São objetos que "concentram em si a propriedade cinemática ou cinética em estado puro" (Nancy 2001, p. 27). Eles atraem e carregam o olhar em sua trajetória, em seu movimento, solicitando um investimento da nossa atenção, um tempo que gastamos com eles, em vão, sem propósito. Esses objetos literalmente *mobilizam* o olhar. O andarilho, em cena mais para o final, comentará a forma da garrafa plástica em que carrega água, demonstrando-se fascinado com o fato de o homem fabricar, com o auxílio de máquinas, aquele objeto perfeitamente cilíndrico. Ele está fascinado, talvez, não pelo apetrecho em si, mas pelo movimento, pela

possibilidade de um objeto conter intrinsecamente o movimento e materializá-lo em sua própria forma. É quase como se a personagem desejasse que seu corpo estivesse também talhado para o movimento sem meta e sem esforço que mais cedo vimos aquele objeto cilíndrico desempenhar ao sabor do vento. Verdadeiro momento filosófico do filme, à sua revelia ou não, essa reflexão sobre a garrafa plástica – ou esse pequeno ensaio sobre o objeto – demonstra que a glossolalia, em *Andarilho*, pode ser apenas uma porta de entrada para um outro mundo da palavra, uma outra linguagem que se esconde nas brechas (ou nas bordas) do discurso usual, e que é preciso descobrir ao longo do filme.

O último plano de *Andarilho* alude mais uma vez a Kiarostami: num grande plano geral, a estrada desenha um zigue-zague na paisagem (motivo visual recorrente na obra do cineasta iraniano). Depois de embarcar na visão das personagens, de tentar partilhar de sua singular experiência de mundo, o filme faz um recuo brusco e se encerra, enquadrando muito de longe o andarilho a carregar seu lar itinerante pela beira de uma estrada percorrida por caminhões e carros indiferentes à marcha vagarosa daquele indivíduo solitário. Esse plano final já não é apenas um mosaico de sensações, é o olhar distanciado que busca objetivamente situar o lugar do andarilho no mundo.

Um cinema da inércia

Até aqui falamos de obras que se deslocam da estrutura convencional de um filme ficcional-narrativo (personagens e situações bem-definidas, conflitos e desenlaces) rumo à concepção do filme como uma espécie de instalação (obra de imersão sensorial, e não de dramaturgia). Mas é preciso notar que, ao trocar narratividade por sensorialidade, drama por dispositivo, esses filmes não necessariamente se apresentavam como um olhar frouxo e complacente para o mundo. Eles se mantinham numa relação concreta com a realidade, mesmo que o olhar nem sempre

estivesse em situação de embate com o mundo existencial dos homens.

Viajo porque preciso, volto porque te amo (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, já apresenta um cinema de fluxo, ou de instalação, ou de imersão, em que as imagens flutuam numa atmosfera sem gravidade, em que os conflitos entre o sujeito e o mundo se anulam em favor do elogio de uma visão antitrágica da vida, sem confrontação, sem queda, pura flutuação de signos e de afetos. As formas ficam mais arejadas, mais leves, mais lisas e coloridas (depois do barroco, o rococó?).

A narrativa se desenvolve assim: um geólogo atravessa o sertão nordestino, fazendo uma pesquisa de campo para a futura construção de um canal que desviará as águas de um rio e inundará alguns vilarejos. No caminho, ele se lembra da ex-mulher e, por meio de uma onipresente narração em *off*, fala da melancolia provocada por sua falta. O filme vai somando no vazio signos e rostos que colhe ao longo do trajeto. Alguns encontros (com jovens mulheres, com trabalhadores, com moradores das regiões pesquisadas) pontuam a viagem, mas sem render uma mudança efetiva de rota ou de humor. Resultado: 70 minutos de um mesmo sentimento – uma baita dor de cotovelo – que é reiterado num *travelogue* solitário, diário íntimo de viagem à beira do autismo. O espaço não ajuda: tudo parece igual, sempre o mesmo, como se não houvesse movimento e mudança; a solidão dos lugares os desdiferencia. Uma inércia se instala: as imagens de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes nem operam um deslocamento imaginário do espectador, como na ficção psicológica clássica, nem o afetam fisicamente, como nas obras dos cineastas-artistas que dão ênfase à expressão imediata de sensações (Denis e Grandrieux, por exemplo). As imagens passam por nós de modo inofensivo; colocadas todas em primeira pessoa, elas são depósitos de impressões subjetivas. Não vemos o corpo do protagonista (ele é uma voz e um olhar – em raros momentos, é também um ouvido); só vemos o interior de suas reações ao mundo. O corpo do “herói”, que no sistema estético de Michel Mourlet era o eixo central pelo qual se organizava a cena, e por onde passava toda a energia física gasta durante a filmagem, está ausente desse filme.

Aïnouz e Gomes instauram um lugar onde tudo começa e termina no

“eu lírico” do narrador, em sua coleção de objetos afetivos. Ele se isola em sua sensibilidade individual, nas doces afecções de um olhar ensimesmado. O mundo exterior, em que potências mutuamente contrárias existem e se opõem, é vivido como sensação distante, como impressão fugidia.

Viajo porque preciso se inclui na lista de filmes brasileiros recentes que receberam, justa ou injustamente, o rótulo de “cinema do afeto”. Esse afeto, na verdade, pode ser um termo equivocado. Ele vem sendo empregado, no mais das vezes, para descrever um estado fantasmático do corpo, uma lógica de virtualização do mundo, de esvaecimento da vida. Ora, o estado afetivo do corpo, inversamente, é justamente aquele que, confundindo-se com a doença (afecção), torna a realidade material irrefutavelmente presente, mais presente e mais real do que gostaríamos. Para manter os níveis normais de existência, precisamos sentir o corpo e, simultaneamente, esquecê-lo. Quando o corpo solicita demais nossa atenção, é que ele dá sinais de doença. A afecção é o momento em que o corpo se faz corpo: organismo, carne, nervos, hormônios. O afeto reduplica nossa atenção ao mundo exterior, porquanto é em relação a ele que nosso corpo se define. Por isso, é muito difícil aceitar que um cinema sem conflito com o mundo externo possa ser definido como um cinema do afeto.

Talvez haja aí uma confusão do afeto (*Affekt*, no vocabulário freudiano, é frequentemente usado para descrever um excesso de afeto que está fora de controle) com a melancolia (*Melancholia*, sintomático título do filme mais recente de Lars von Trier), esta, sim, uma suspensão do interesse pelo mundo externo e do investimento libidinal no outro, levando a uma inflação das sensações subjetivas (outra questão que se discutiu com frequência nos últimos anos: a moda de filmes subjetivos, que falam em primeira pessoa ou que colam a câmera na personagem e a seguem cegamente, sem distanciamento e, no limite, sem ponto de vista).

Viajo porque preciso, volto porque te amo remete a um punhado de anti-*road movies* em que a paisagem é existencial e a errância é tensionada/motivada por algo ou alguém que não está nas imagens. O

mais forte dos exemplos recentes é *Brown bunny* (2003): a viagem de Vincent Gallo pelas estradas dos Estados Unidos é também um desfile de paisagens interiores, paisagens-afecção, uma jornada que se espraia sobre o deserto criado pela ausência de uma mulher. A diferença é que Gallo vai fundo nos desdobramentos de seu movimento cíclico de estagnação no presente.[58] Ele desliza sobre a superfície morta de uma paisagem mineral e desértica (vales rochosos, planícies secas); flerta e seduz várias mulheres que encontra pelo caminho, mas sempre corta o contato que havia começado, não se permitindo uma relação carnal com nenhuma delas. Na ausência de Eros, um instinto de morte prevalece sobre a personagem e a impele a se confundir com a matéria inanimada das paisagens que percorre (algo que também pudemos observar em *Gerry*). A mais perfeita tradução disso se dá naquela famosa cena em que ele pilota a moto num deserto de solo branco, salino, distanciando-se da câmera até se desmanchar no horizonte, virar miragem, dissolver-se na poeira inorgânica. Por um lado, está desconectado de tudo, da sociedade, das pessoas. Por outro, está intensa e imediatamente requisitado por experiências concretas (dentre as quais a motovelocidade). Sua desconexão do mundo é de uma natureza tal que o põe em relação muito próxima e muito essencial com alguma outra coisa – com o fantasma da mulher amada, com a sensação de velocidade, com a pulsão de morte. Mais tarde, Gallo faz aflorar no filme a cesura ficcional que o gerou: o evento traumático de uma morte que é reencenada duplamente, como *flashback* (a noite em que tudo ocorreu é mostrada em fragmentos inconclusos) e como encontro (ele, enfim, trava uma relação sexual, mas com um fantasma), ambos perturbadores. Há, portanto, uma tensão, um drama, uma catarse, uma agitação de forças, um inchamento do universo e seu posterior retraimento – um *motivo* para vermos o filme além do puro gozo ou desconforto de sensações.

Olivier Joyard (2003, p. 27) identifica em *Brown bunny* "o nascimento de uma forma refratária a todo hábito do olhar", que ele qualifica de "plano-conceito sentimental". O filme conciliaria a radicalidade estética ao afeto por meio dessa nova modalidade de plano, que é a um só tempo conceito e sentimento. O crítico destaca ainda o *look*

publicitário de algumas composições, que reforçam a solidão absoluta da personagem pela evocação paradoxal de um imaginário que insere o indivíduo num espaço abstrato onde ele é o Eu todo-poderoso. Ressignificados pelo filme, os "enquadramentos demasiadamente *arty* para serem verdadeiros, as cores brancas demais", típicas da publicidade, nada mais são que imagens egressas do fundo da morte. "[Gallo] opta por uma estratégia violenta de isolamento e coagulação. O espectador entra (ou recusa entrar) num mundo em que ele não é bem-vindo, deixado à porta de um estado de espírito que ele jamais compreenderá verdadeiramente" (*ibid.*).

Outro filme que vem à mente, menos como semelhança do que como antítese de *Viajo porque preciso*, é *Le camion* (1977), no qual Marguerite Duras já via despontar no horizonte um mundo – e, portanto, um cinema – sem Outro, sem fora, sem embate entre posições antagônicas. Não o seu cinema, que fuxicaria o Outro mesmo lá onde ele insistisse em se esconder, mas um cinema que viria depois, 20 anos depois, 30 anos depois – um cinema cuja matéria não é o mundo, mas uma certa sensibilidade em relação ao mundo, a saber, a sensibilidade dos diretores-autores.

Le camion reduzia o cinema a um teatro de câmara intramental (fazendo eco a outras ficções claustrofóbicas dos anos 1970, outras estéticas de fechamento do quadro e do cenário – Akerman, Syberberg, Godard), transformava-o em espaço de ressonância do pensamento – do pensamento *dialético*. Duras e Gérard Depardieu apareciam num cômodo escuro que se tornava lugar de projeção, como uma pequena sala de cinema em que, em vez de uma tela, tivéssemos um corpo se oferecendo como suporte para a imagem. Depardieu recebe a história que Duras projeta. As únicas imagens exteriores ao cômodo escuro são grandes planos gerais que mostram o caminhão cruzando a estrada e, principalmente, planos feitos de dentro do caminhão em movimento que registram melancólicas paisagens de beira de estrada, terrenos vagos de uma região da periferia de Paris, lugares abandonados ao inverno. Na voz de Duras, um discurso se constrói segundo uma constatação bastante

precisa: do “toda revolução é possível”, ela passa ao “não se diz mais nada, não se vê mais nada, nada: revolução, luta de classes, ditadura do proletariado, nada”. *Le camion* é o relato de quem assiste ao luto do pensamento marxista. Mas Duras não se conforma e viaja ao fundo da consciência, pois é lá que as diferenças, as rupturas, os conflitos do ego com o mundo exterior persistem, provam-se inapagáveis, mesmo – e sobretudo – aqueles que a vida social habilmente reprime.

Se *Le camion* era um filme sobre a “perda política”,[59] *Viajo porque preciso* é o resultado do agravamento dessa perda nas duas últimas décadas. O crepúsculo do pensamento dialético abriu caminho para a voga do olhar neoimpressionista não significante, e esta abriu caminho para um cinema “inerte”. Inerte por dois motivos: primeiro, pela frouxidão da técnica (*in-ars* = sem arte, sem poder de realização); segundo, pelo estímulo a uma passividade do olhar que o paralisa em estados pré-cognitivos e pré-conscientes. Em outras palavras, um cinema muito aquém das reais possibilidades de seu dispositivo.

4
O OLHAR, O QUADRO, A CENA

Um olhar se detém sobre um determinado aspecto do mundo. Esse olhar obtém um quadro. Desse quadro, ou de uma sucessão de quadros, organiza-se uma cena. Toda *mise en scène* inclui essas três etapas fundamentais. O que diferencia uma *mise en scène* da outra, e caracteriza os estilos individuais dos cineastas, são os sentimentos e as convicções diversas que eles empregam em cada uma dessas atividades. "Numa encenação, há sempre uma parte de coreografia, ou seja, de domínio total dos movimentos num espaço definido", diz Jacques Aumont. Mas há também, ele mesmo completa, "a parte de 'mistério' de que fala Éric Rohmer, que é muito simplesmente a marca pessoal do cineasta, o jogo do seu olhar – sem regras *a priori* a não ser a da expressão, do charme, da elegância, da medida, em suma, sem outra regra que não a da arte" (Aumont 2008b, p. 52).

O cinema é uma interpelação de aparências fugidias. Diante disso, uns sentem necessidade de fixar um centro, um núcleo de imantação das evidências alcançado por um máximo de concentração e foco. Outros preferem que seus filmes revelem menos uma vontade de ordenação e sabedoria do que uma arte fundada no instante, descoberta no próprio ato de sua criação. Foi assim desde sempre.

Num pequeno texto intitulado "Le plan" (número especial de *Cahiers du Cinéma*, novembro de 2000), Aumont identifica nos primórdios da atividade cinematográfica a formação de duas modalidades de plano – o

termo "plano" aqui tomado como unidade fundamental, o "elemento celular de base do edifício fílmico" (Bonitzer 1982, p. 16).

A primeira modalidade, Aumont a denomina plano-*tableau*, não no sentido de um *tableau* de pintura, de efeitos de enquadramento ou de composição, e sim no sentido do *tableau* numa peça de teatro ou numa apresentação de *music-hall*. Nesse plano-*tableau* está a origem espetacular do cinema. Ele funciona como a versão impressa de um palco, de um cubo cênico: espaço fechado + duração + ponto de vista frontal e fixo. O plano-*tableau* aparece no Black Maria de Edison e prossegue tanto nos filmes de Griffith para a Biograph quanto nas fitas anônimas do *vaudeville* primitivo, do cinema burguês dos primórdios, do drama dos primórdios. O plano nesse caso é uma unidade de ação e dramaturgia.

A outra modalidade de plano nasce com Lumière, cujas "vistas" encarnam outra atitude e disposição: não mais um *tableau*, mas, sim, um *plano-olhar*, ou seja, uma operação que corresponde à equivalência entre um plano de cinema e "um certo olhar lançado sobre um certo momento de um certo pedaço do mundo". O plano se torna tão somente o olhar, a atenção visual, a concentração, a focalização – uma consciência lançada no mundo.

E os rumos do plano-olhar não seriam unívocos. Em alguns momentos, ele se apresentaria como uma ferramenta maravilhosamente adaptada "a fornecer a fluidez, a labilidade, as cores flutuantes e os humores que realçam nossa presença fenomenológica no mundo". A vista Lumière continha uma ideia de registro que extrapolava a cena e a ação dramática: havia a cintilação do real no fundo do quadro (vale lembrar que as folhas das árvores atrás da cena do bebê sendo alimentado foram o que chamou a atenção de Méliès em *Le déjeuner de bébé*).

Em outros momentos, Aumont (2000a, p. 38) afirma que o plano-olhar, inversamente, buscaria "a acuidade máxima, a capacidade cortante de enquadrar e de centrar, de desenhar, por uma exacerbação ou uma exorbitância simbólica, um fragmento de mundo subitamente inchado por uma atenção humana".

Há, portanto, duas escolas do plano-olhar: uma que queria, antes de qualquer coisa, deixar o olhar flutuar e errar sem se manifestar por si mesmo, que Aumont chamará de escola Rossellini, e outra que queria, ao contrário, que a cada instante o olhar marcasse sua presença, sua existência e seu poder, a escola Hitchcock.

Mais adiante, Aumont (*ibid.*, p. 39) conclui que, num caso ou no outro, as distintas definições de plano não escondem o que partilham de essencial: todo plano é uma *intensidade*, "intensidade de movimento, intensidade de tempo, intensidade de cor e de luz".

Assim, no plano-olhar lumièriano está o embrião de duas escolas bastante distintas, duas vertentes que não cessariam de se opor ao longo da história do cinema: de um lado, o plano como um exercício do olhar, uma ferramenta da percepção sensível, o registro "solto" de uma determinada experiência do homem em sua relação com o mundo; do outro lado, o plano como material de condução de uma vontade do espírito, veículo privilegiado para a expressão de um pensamento. Em ambos, uma ideia de plano como um agenciamento de intensidades.

Curiosamente, Godard (2003, p. 84) já havia feito uma bipartição semelhante à de Aumont no último segmento de sua ode a Ingmar Bergman:

> Em linhas gerais, há dois tipos de cineastas. Os que caminham pela calçada olhando para o chão e os que o fazem com a cabeça erguida. Os primeiros, para ver o que ocorre ao seu redor, estão obrigados a levantar a cabeça com frequência e repentinamente, e a girá-la tanto à direita como à esquerda, abarcando com várias vistas o campo que se oferece ante os olhos. Estes primeiros *veem*. Os segundos não veem nada, *miram*, fixando sua atenção num ponto preciso que lhes interessa. Quando se dispõem a rodar um filme, o enquadramento dos primeiros é aéreo, fluido (Rossellini); o dos segundos está calculado ao milímetro (Hitchcock). É encontrada nos primeiros uma dissociação das cenas sem dúvida disparatada, mas tremendamente sensível às tentações do acaso (Welles); e, nos segundos, uns movimentos de câmera não apenas de uma precisão inaudita no *set*, como também com seu próprio valor abstrato de movimento no espaço (Lang).

O primeiro grupo é denominado por Godard o do "cinema livre" (ao qual pertencem Rossellini, Welles e Bergman);[60] o segundo é o do "cinema rigoroso" (o de Hitchcock, Lang e Visconti). Se os cineastas

“livres” reivindicam uma importante margem de manobra no momento da filmagem, os “rigorosos” estão extremamente preocupados em prever cada detalhe de cada plano.

Tanto Godard quanto Aumont falam de dois comportamentos básicos do olhar, que se traduzem em duas formas diferentes de enquadrar, de estabelecer limites, de figurar corpos em espaços delimitados por um quadro. “O modo como se enquadra um plano, uma cena, não está ele ligado a estruturas pessoais, a *modos de ver* tanto quanto ao que se vê?” (Villain 1985, p. 14). O quadro se define pela janela e pelos limites, pelo que contém e pelo que exclui; ele pode abrir ou fechar a obra, “pode obrigar o olhar a percorrê-la ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites”.

> Liberdade/encarceramento, fora/dentro, continente/conteúdo, vazio/pleno, finito/infinito. Em todas as épocas, filósofos e artistas, no Ocidente e, diferentemente, no Oriente, meditaram sobre a noção de limite, operaram baseados nas noções de quadro e de fora de quadro. A questão do enquadramento no cinema renova a dos limites, que os filósofos levantaram, oscilando entre duas concepções, a saber, esquematicamente, a concepção platoniana, segundo a qual os seres, os corpos, as coisas se definem por seus limites, e a concepção estoica, segundo a qual os limites dependem do ser, os limites vão até onde podem o corpo, o ser, a personagem. (*Ibid.*, p. 12)

A concepção platoniana, conforme exposta por Dominique Villain, postula que uma coisa é o que é apenas no seu limite e em razão de seu limite. Já na concepção estoica, a lógica se inverte: os limites é que dependem das coisas, e não o contrário. Podemos dizer que a concepção platoniana inspira os cineastas da escola Hitchcock, ao passo que a noção estoica serve mais à escola Rossellini.

Para Rossellini, o quadro já está nas coisas, é determinado pelo corpo do ator, pela configuração natural do espaço, pela predisposição do mundo no momento em que ele o filma. Rodar um plano nada mais é que prospectar as verdades nativas do mundo. O Rossellini de *Alemanha, ano zero*, *Stromboli*, *Viagem à Itália* ou *Europa 51* é como um escultor que faz a escultura tender a uma forma já sugerida na pedra. Sua *mise en scène* não obedece a regras preestabelecidas – se há uma lei que a conduz, é a lei intrínseca às propriedades da matéria, que só pode ser aplicada no

momento do encontro, no ato do registro. A câmera é guiada pelas forças (por vezes ocultas) e potencialidades das coisas e dos seres aos quais se dirige; ela se sintoniza à respiração do mundo (e, assim, à manifestação da graça).

Em Hitchcock, por sua vez, o quadro é uma composição previamente pensada. Sua *mise en scène* se define pela realização de um projeto mental, pela relação entre um cálculo – necessário para extrair dos meios disponíveis o máximo de *efeitos* – e os recursos cênicos. Os planos são gerados por um olhar inchado pela atividade cerebral, um olhar que marca o domínio e mesmo a posse do autor sobre o universo diegético. Cada gesto, cada olhar, cada pormenor do filme provém de uma mesma concepção inicial; todas as unidades de encenação devem respeitar o sentido da unidade superior a que pertencem. Respeito não mais à matéria, como era em Rossellini, mas à ideia que a enforma. Técnicas analíticas, atenção ao detalhe relevante, precisão dos contornos: é assim que Hitchcock opera. Sua transparência consiste em nos permitir enxergar, com o mínimo de empecilhos, o desenho interior do qual o filme seria a manifestação externa e visível.

Duas cenas podem ilustrar as diferenças expostas anteriormente. A primeira é a sequência final de *Stromboli* (Rossellini, 1950), em que a personagem de Ingrid Bergman está tentando chegar ao outro lado da ilha para fugir da vida frustrante que leva ao lado do marido, um rústico pescador italiano. Uma vez que não quer dar a volta na ilha de barco – o que seria mais fácil, porém, atrairia a atenção de todos –, ela decide subir a montanha e enfrentar o vulcão. Ao fazê-lo, no entanto, depara com uma força muito maior do que pressupunha. No meio da subida, começa a ficar intoxicada com a densa fumaça expelida pela atividade vulcânica. Ela larga pelo caminho a mala onde carregava suas coisas, mas segue andando. Exausta, atinge uma parte alta da montanha e enxerga à sua frente a boca do vulcão em fúria. Ocorre um plano/contraplano entre o rosto de Ingrid Bergman e o vulcão cuspindo lava. "*Basta! Basta!*", ela exclama, como se não suportasse mais tamanha força, tamanha intensidade. Ela protege o rosto daquela visão atordoante; seu olhar está

recebendo do mundo uma carga brutal de energia. Os elementos vão se emaranhando ao longo da cena. Os contornos das coisas ficam nublados. A fumaça, o céu, as nuvens, as cinzas, as pedras, os pássaros, o mar lá embaixo, o vestido da atriz, tudo se homogeneíza num mesmo preto e branco.

A título de contraposição, a segunda cena que gostaria de destacar é um dos trechos mais famosos de *Os pássaros* (*The birds*, Hitchcock, 1963). É aquela cena em que Mitch (Rod Taylor) e Melanie (Tippi Hedren) estão na lanchonete de Bodega Bay, que fica em frente a um posto de gasolina. Eles discutem com habitantes e autoridades locais a estranha situação que se criou desde que os pássaros iniciaram os ataques inexplicáveis. O clímax da cena começa quando Hitchcock interrompe a longa tomada em que Melanie havia ficado sempre em segundo plano, ouvindo a conversa de Mitch com outras personagens, e corta para um plano que a coloca em evidência, isolando-a do restante: é o momento em que ela ouve o som de um pássaro e um novo ataque se anuncia. Ela se dirige à janela da lanchonete, avista a chegada dos pássaros e alerta todos: “Olhem!”. Mitch e o homem com quem conversava vão para a janela; assistem aos pássaros derrubando o frentista do posto e este deixando cair a mangueira de gasolina. Mitch sai para socorrer o frentista. O combustível, enquanto isso, esguicha livremente da mangueira e se alastra pelo chão. Em montagem precisamente ritmada, vemos a gasolina se espalhando e Melanie observando a cena da janela da lanchonete, por trás do vidro, rodeada de várias outras pessoas que ali se amontoam. Ela percebe que, do outro lado do posto, um homem distraído se prepara para acender um charuto e jogar o fósforo no chão, sem notar que o espaço está encharcado de gasolina. Melanie abre o vidro e grita tentando avisá-lo. Quando olha na direção de Melanie, o homem se assusta com o fósforo que lhe queima os dedos e o solta por reflexo: o incêndio começa, os carros ao lado explodem, o fogo se espalha. É então que se dá uma rápida sucessão de planos, alternando entre o rosto de Melanie – dessa vez mais destacado que nunca das outras personagens – e o fogo se propagando num filete de combustível que corre pelo chão. Nessa breve sequência de planos, cada tomada de Melanie mostra seu rosto paralisado

em uma pose diferente. Ela vai virando o pescoço da esquerda para a direita do quadro, o percurso do seu olhar correspondendo ao trajeto do fogo que atravessa toda a extensão do posto até atingir a bomba de gasolina e provocar uma enorme explosão. Melanie, boquiaberta e com os olhos arregalados, está empalhada nesses planos; ela não se mexe, apenas olha fixamente, em pose estática. Hitchcock de certa forma abstrai o olhar de Melanie do resto de seu corpo, do resto do universo, transforma-o numa entidade autônoma. Cada *close-up* de Tippi Hedren funciona como a reverberação em imagem do que ela havia dito no começo da cena: “Olhem!”. Esse imperativo, agora, ganha seu verdadeiro sentido dentro do filme, que é menos de alerta do que de ataque. A cada olhar de Melanie, o fogo se intensifica e agudiza sua investida contra os homens.[61] Somente no último plano da série, ela rompe a fixidez e executa uma ação, que é justamente a de colocar as mãos no rosto em resposta instintiva ao horror. Mas há uma diferença entre esse gesto de Melanie e aquele de Ingrid Bergman em *Stromboli*. *Em Stromboli*, era o mundo que afetava o olhar da personagem com sua potência, seu fogo, e Bergman levava as mãos ao rosto num misto de desespero e súplica. Em *Os pássaros*, é o olhar da personagem que exerce seu poder e (metaforicamente) põe fogo no mundo – levar as mãos ao rosto, para Melanie, pode ser um sinal de arrependimento.

A personagem de Ingrid Bergman *vê*; o de Tippi Hedren *mira*. Há dois diferentes regimes de luminosidade em jogo: um paradigma *lúmen*, que pressupõe uma luz já existente nas coisas, passível de ser captada pelo olho (*Stromboli*), e um paradigma *lux*, de uma luz que provém do olho e anima os objetos, sendo um “produto do espírito” o que dá a textura do mundo e de suas coisas (*Os pássaros*) (Bouquet 2003, p. 52). De uma forma de olhar para a outra, a lógica muda completamente. Os contornos fluidos e anuviados de Rossellini cedem lugar a uma precisão absoluta dos traços. As cores já não se aparentam entre si, não se misturam; uma figura não invade o espaço da figura vizinha, tudo pode ser percebido com nitidez. Rossellini conserva na matéria sensível do filme o caos original do mundo, que somente uma ordem divina pode enformar; já Hitchcock quer ser, ele próprio, o mestre do universo,

salvando a imagem da indistinção primitiva entre figura e fundo, corpo e sombra, desenho e cor.

Redundante dizer, a esta altura, que a definição desses dois tipos de olhar, o hitchcockiano e o rosselliniano, permite cotejá-los com as duas categorias descritas no texto “Plan contre flux” de Stéphane Bouquet. As estéticas do plano e do fluxo apresentadas por ele seriam desdobramentos tardios das escolas Hitchcock e Rossellini, respectivamente.

O que nos interessa aqui é esse ponto limítrofe da escola rosselliniana: um olhar que se desliga do centro do quadro, já não se fixa ansiosamente sobre os aspectos “importantes” do mundo, pois prefere estar atento ao insignificante, perder-se no fluxo sensório-temporal da realidade fenomênica. Esse olhar gasta mais tempo que o habitual para transitar de uma porção do espaço a outra, de um corpo a outro, como se quisesse perceber os pequenos eventos que se escondem entre as coisas. O relevo, o clima, a atmosfera das obras sobressaem com mais intensidade, tornam-se mais concretos, ao passo que a narrativa se dissolve. O foco principal não é a existência como geradora de histórias, mas a matéria sensorial do mundo. Ao explorar espacialmente o real e deixar escapar o fio linear do relato, o olhar é devolvido a um prazer primordial, uma vez que o ato de ver, em si, não organiza o espaço de maneira narrativa/descritiva: seu movimento é circular e inconcluso. A imagem perde grande parte de sua função de estruturação do espaço e da cena; ela é trabalhada como ritmo e textura, mas não quadro ou decupagem. O plano, então, não é uma distribuição dos corpos no espaço, emoldurada por uma composição pictural, mas uma captura de forças. “Os planos se rompem em mil pedaços, as fronteiras se enfraquecem, o recorte das coisas se torna menos franco” (Burdeau 1999a, p. 169). O *quadro* – que implicaria um sentido mais analítico de composição – se troca por um *campo volúvel*, onde o que se tem sob o olhar é sempre uma visualização parcial e uma potência indeterminada. O real toma a forma de uma universal variação; tudo é percebido, mas, de certa forma, nada é retido. Em *O intruso*, por exemplo, a matéria do mundo se acha em combustão interna, como em Rossellini, mas o vulcão, ao contrário do de *Stromboli*,

é invisível, sua lava escorre subterraneamente, sensualmente, queima sob os pés das personagens sem que elas o saibam. Ninguém exclama mais seu mistério e sua beleza ("Que mistério! Que beleza!", exclama Ingrid Bergman estupefata na cena final de *Stromboli*). A matéria reflui sobre si mesma em silêncio. O drama se contrai numa tênue superfície que recobre a terra e que, privada de sua espessura, agita-se, a fim de expandir-se, movimentar-se: o resultado é uma vibração na epiderme do mundo. Há uma atividade intensa do quadro, uma "inflamação das suas bordas" (Aumont), uma dissolução dos moldes pictóricos, exacerbando uma característica que, segundo Bazin, seria já intrínseca à natureza do enquadramento no cinema.

Debruçando-se sobre a comparação entre cinema e pintura, Bazin (1991, p. 173) fez a célebre formulação: "A moldura é centrípeta, a tela, centrífuga". A tela, ou o quadro fílmico, leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas, pedindo, inelutavelmente, o fora de campo. A moldura, ou o quadro pictórico, ao contrário, é "centrípeta": ela fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição. "Em outros termos, a moldura do quadro constitui uma zona de desorientação do espaço. Ao da natureza e de nossa experiência ativa que orla seus limites externos, ele opõe o espaço orientado do lado de dentro, o espaço contemplativo e somente aberto para o interior do quadro" (*ibid.*). Já a tela de cinema não é um quadro como o da pintura, mas uma máscara (*cache*) que só permite perceber uma parte do evento, que só desvela uma parte da realidade representada, realidade que existe para além do enquadramento que dela é feito. Contrariamente ao quadro da pintura, que polariza o espaço para dentro de si, e o alija da realidade que representa, a função do quadro cinematográfico "é menos a de furtar a realidade ao olhar que a de revelá-la; o que ele mostra tira seu valor do que ele esconde, o testemunho invisível do filme possui antolhos, sua ubiquidade ideal é temperada pelo enquadramento" (Bazin, *apud* Villain 1985, p. 122).[62]

Nos filmes de Claire Denis, Philippe Grandrieux e Hou Hsiao-hsien, essa noção de que o quadro, no cinema, é antes uma máscara do que uma

moldura é mobilizada a todo momento. Eles mantêm uma relação provisória com o enquadramento, este sendo menos um recorte preciso do que uma sensação momentânea do espaço. Comentando o processo de composição de alguns planos de *Sombra*, Grandrieux (1999a, p. 42) confessa uma prática interessante:

> Há momentos em que fecho os olhos enquanto enquadro. Pode-se pensar que, ao fechar os olhos, enquadramos mal; na verdade, enquadramos exatamente como deveríamos, pois entramos numa relação íntima com o mundo que está ao nosso redor, como os cegos devem estar com o universo. Eles têm uma percepção do mundo bastante afinada, sensorial. Se, por alguns momentos, fechamos os olhos e continuamos o movimento, este adquire uma força incrível, porque não está ligado ao visível, e é transmitido de maneira bastante erótica.

Nesses momentos em que fecha os olhos, Grandrieux enquadra tateando no escuro, intuindo os deslocamentos dos atores no espaço, farejando os humores, sentindo a respiração.

Em *Nénette e Boni* (*Nénette et Boni*, Claire Denis, 1996), o quadro também é um "campo erótico". O filme se constrói num elã sensual que começa pela forma de enquadrar e decupar as cenas. A câmera – frequentemente em primeiríssimo plano – passeia lentamente pelos corpos, deslizando sobre a pele dos atores, apalpando-os, perfazendo as silhuetas, gerando uma confusão entre o óptico e o háptico. Os enquadramentos (sempre fragmentários) e os movimentos tornam provisórios os limites entre os corpos; as formas e os contornos se interpenetram, se misturam, como nas pinturas de Rubens. Tudo passa uma impressão de vida e vigor: as coisas respiram e palpitam na superfície do plano onde os corpos se atraem e se magnetizam.

As duas personagens do título são um casal de irmãos. Nénette (Alice Houry) tem 15 anos e descobre que está grávida. Ela não quer o bebê, mas já é tarde demais para abortar. Boni (Grégoire Colin), seu irmão, possui uma van onde faz e vende pizzas. Ele tem constantes fantasias sexuais com a mulher do padeiro da vizinhança, interpretada por Valéria Bruni-Tedeschi. O filme cria entre os dois uma relação à distância, por meio de um paralelismo de suas atividades. As mãos de Boni preparando a massa da pizza, os formatos dos pães vendidos por ela, o creme dos doces na vitrine da padaria, tudo isso é erotizado pela câmera de Agnès Godard

(diretora de fotografia e operadora, braço direito de Claire Denis). Na cena em que Boni e Nénette aparecem juntos pela primeira vez, ele está tendo mais um de seus sonhos eróticos, até que acorda assustado, percebendo que acariciava o corpo da irmã enquanto sonhava. A penumbra do quarto corrobora a confusão. Mas, tão logo se dá conta do engano, ele a repele com agressividade.[63]

Nénette havia surgido inesperadamente no meio da noite, depois de muito tempo sem ver Boni, quase como se fosse uma aparição fantasmática. Em vários momentos, o filme mistura sonho e realidade, sem que se possa diferenciá-los. Um exemplo é a cena em que Boni e a mulher do padeiro se encontram num *shopping*. Ela está numa loja de perfumes, experimentando algumas amostras que a vendedora lhe oferece. Depois que sai de quadro pela direita, corta para um contraplano de Boni, que a observa através da vitrine. Ela ressurge pela esquerda, abordando Boni e convidando-o para um café, como se saísse do espaço da realidade e, num movimento contínuo, dentro do eixo, adentrasse o espaço da imaginação íntima do rapaz. Não há nenhuma chave de interpretação dessa sequência como mais um sonho de Boni ou como um encontro que ocorra de fato. Claire Denis trata o real e o onírico com imagens de mesmo teor ontológico; a realidade e suas projeções imaginárias se fundem numa só substância.

Sentados em algum café do *shopping*, Boni e a personagem de Valéria Bruni-Tedeschi conversam. Na verdade, ela fala e ele simplesmente ouve. Ela estende o pulso a Boni e pede que ele sinta o cheiro do perfume. Ela diz que se interessou por perfumes depois que leu um artigo sobre feromônios, substâncias químicas que são transmitidas de um corpo a outro enviando sinais de compatibilidade sexual. “Entre o homem e a mulher, a coisa é química”, ela afirma e acrescenta: “são fluidos invisíveis que estão em todo lugar: nas ostras, na cerveja, nas flores”. A cena é filmada com pouquíssima profundidade de campo: atrás dos rostos, a imagem está totalmente desfocada, vários pontos de luz reduzidos a pequenas manchas coloridas, um espaço confuso, indefinível, fazendo eco a esse mundo das sensações e dos desejos. Os feromônios

pertencem àquelas coisas que os homens têm em comum com os outros animais, e que Claire Denis adora pôr em evidência. Concreta e evanescente ao mesmo tempo, essa cena no *shopping* versa sobre a bipolaridade fundamental do cinema de Claire Denis: ela filma corpos indecisos entre uma realidade carnal e um estado vaporoso; seu olhar está mergulhado nas contexturas da pele, da carne, mas interessado também nas vibrações invisíveis, nas emissões feromônicas, nas fragrâncias afrodisíacas exaladas pelos corpos.

Nénette e Boni foi o filme em que Denis tornou sua câmera ainda mais fluida e corpórea que antes. Um filme de primeiros planos, bem à flor da pele. O plano de abertura, que constitui uma sequência autônoma e permanecerá narrativamente desvinculado do resto do filme, mostra um homem vendendo documentos falsos e dando instruções de uso a um grupo de imigrantes africanos. A cena pareceria uma sobra de *Noites sem dormir*, não fosse pelos movimentos de câmera que já apresentam essa nova maneira de filmar que *Nénette e Boni* inaugura na obra da diretora: a câmera flutua de um rosto a outro, anunciando esse mundo onde tudo desliza de um ponto a outro do espaço a todo momento. Denis registra, ao lado das ações, os microeventos sonoros e visuais que completam nossa percepção da realidade. Ela filma a atmosfera, os gases cromáticos que se espalham entre as formas, as moléculas de luz que flutuam no ar.

Ainda no começo, há uma cena em que Boni está em seu apartamento e anda para lá e para cá, lendo uma redação que escreveu em primeira pessoa, na qual confessa sua atração pela mulher da padaria. O enquadramento é restrito, fechado sobre o ator, obrigando a câmera a se mover constantemente para acompanhar suas oscilações. Em determinado momento, Boni ouve um barulho e sai de quadro correndo. Ele volta logo depois com uma espingarda e se dirige à janela, disparando alguns tiros de chumbinho para espantar os gatos da vizinhança. Ao final do plano, Grégoire Colin está a poucos centímetros da câmera. Desse jogo instável entre a câmera e o ator, uma coreografia acaba sendo construída. O plano se mede e se molda pelo sentimento de presença e de movimento da personagem. O quadro negocia seus limites com os deslocamentos do

ator, com o volume do espaço, com a dinâmica ou a inércia da cena. Cada cenário e cada ator têm um ritmo e uma respiração próprios, e cujos traços Denis quer guardar. Enquadrar, aqui, implica uma relação privilegiada com o ator, com seu gestual. "Para adivinhar o que as pessoas (os atores) vão fazer, é preciso estar completamente com eles, são relações no espaço" (Villain 1985, p. 80). A câmera, também ela, é posta em cena como um ator, como um corpo. É isso que vai determinar o quadro: a relação desse corpo-câmera com os demais corpos. Cineasta do corpo mais que da palavra ou do discurso, Denis se mostra sensível aos pequenos acidentes que acometem os atores. "Suas indicações aos atores, durante os ensaios ou entre duas tomadas, dizem respeito muito mais aos estados do corpo que ao texto em si. (…) Daí ela se concentrar intensamente nos menores gestos (uma tensão da mão, um abandono do pé, um jogo imperceptível do olhar), ainda mais quando enquadra de modo fechado" (Bouquet 1996, p. 58). Os atores devem "se fabricar uma memória corporal da duração do plano", devem trazer na pele o ritmo da cena. Primazia da energia dos atores sobre a lógica das coisas, da matéria sobre o quadro.

Igual atenção às nuanças de expressão dos atores e às microcirculações que preenchem o campo (visual e sonoro) pode ser vista em uma cena de *A viagem do balão vermelho* (Hou Hsiao-hsien, 2007). Trata-se do plano-sequência em que o afinador de piano vai ao apartamento de Suzanne (Juliette Binoche), locação onde ocorrem as cenas mais complexas do filme, quase todas filmadas com a câmera num lugar de onde é possível enquadrar simultaneamente a porta de entrada do apartamento, a mesa da sala e uma parte da cozinha, bastando ainda uma simples panorâmica para que se passe ao outro lado do cenário (a continuação da sala, a escada para o mezanino, a porta do quarto). O diretor, assim, pode fazer um uso impressionante da soma de eventos em um mesmo plano. O apartamento exíguo e amontoado se abre como um espaço cênico de infinitas possibilidades. No plano-sequência em questão, a câmera começa em Simon[64] jogando *videogame*. Os sons do jogo eletrônico predominam na pista sonora, até que ouvimos o barulho da porta da sala se abrindo e a câmera, como que curiosa em relação a quem

acaba de chegar, desliza suavemente naquela direção, por onde entram Song[65] e o afinador de piano. Este é conduzido por Song ao canto da sala em que fica o piano, onde ele se instala e começa seu trabalho. A câmera, nesse primeiro momento, já saiu de um plano médio (Simon jogando *videogame*), passou por um plano geral (Song e o afinador entrando no apartamento) e agora está num plano aproximado das teclas do piano. Marc[66] abre a porta, pergunta por Suzanne, Song diz que ela não está e ele fecha a porta, nitidamente irritado. O afinador continua seu trabalho e a câmera nele permanece, mesmo quando o telefone toca. Song atende em *off*: é Louise, irmã mais velha de Simon. Uma suave panorâmica à esquerda nos leva de volta a Simon, que agora fala ao telefone com Louise. Simon está sentado no chão e, ao redor dele, encontram-se fitas VHS empilhadas, estantes repletas de livros, revistas espalhadas pelo assoalho, cartuchos de Playstation, uma caixa de som, muitos fios. Em *off*, começamos a ouvir uma discussão de Suzanne com Marc. Suas vozes vão aumentando de volume. A câmera faz uma lenta panorâmica em diagonal ascendente para a direita e termina enquadrando a porta, a mesa, Song na cozinha, um pedaço do ombro do afinador de piano. Suzanne abre a porta e sua discussão com Marc invade a cena de vez. Eles esbravejam agressivamente. O som sobrepõe os registros: briga de Suzanne com Marc, Simon falando ao telefone, notas saídas das teclas do piano, ruídos de ambiente. Marc vai embora e Suzanne bate a porta com força. Essa exaltação de ânimos que leva à conflagração de um conflito no interior do plano-sequência lembra aqueles momentos de *bagarre* do cinema de Maurice Pialat, um tipo de explosão repentina das personagens e da energia do plano que Hou já apresentava também em *Adeus ao sul*, *Flores de Xangai* (*Hai Shang Hua*, 1998) e *Millennium mambo* (*Qian xi man po*, 2001). Depois que a discussão termina, Simon passa o telefone para Suzanne, que, enquanto fala com Louise, vai até o quarto, saindo de quadro por uns segundos, para depois retornar e se dirigir à cozinha.

A câmera a acompanha e, em seguida, concentra-se no trabalho manual do afinador por um breve momento; reencontra Suzanne se servindo de um copo d'água e voltando para o fundo da sala. Suzanne senta perto de

onde Simon estava no começo da cena, enfocada sozinha em plano médio. Desliga o telefone. Simon logo entra em quadro e eles conversam. Ela pergunta como foi o dia dele, o que aprendeu na escola etc. Simon depois se afasta e Suzanne fica sozinha no quadro novamente, com o rosto cansado e um pouco distante (pensamos, mais uma vez, em Pialat, no fundo de tristeza que emerge por breves momentos nos rostos de suas personagens). Suzanne quebra o próprio silêncio e faz perguntas a Song e ao afinador. Levanta e se encaminha à mesa, e a câmera aproveita para, após acompanhá-la, enquadrar o piano uma última vez, antes do corte que põe fim à cena.

O trabalho de som nessa cena é um dos principais responsáveis pela riqueza do conjunto. O afinador de piano é um rapaz cego, e talvez Hou Hsiao-hsien tenha situado nele o ponto de escuta, com tudo o que isso implica de sensibilidade auditiva “fora do comum”. O espaço se vê inundado pelo “pequeno mundo dos agudos”, uma “microrréplica do rumor do mundo, que situa o filme no extremo-presente do indicativo, declina-o no extremo-concreto” (Chion 2005, p. 134). A construção de uma paisagem sonora rica em detalhe e multiplicidade, com todas as suas “capas finas de ambientes” por baixo das vozes, faz com que se experiencie mais intensamente aquela fatia de espaço-tempo proposta pelo filme. Conforme se constata na descrição da sequência, a câmera frequentemente se vê atraída por indicações sonoras, vai aonde o som a conduz, reage aos chamarizes auditivos do ambiente (por exemplo: nas vezes em que o movimento de câmera é precedido e estimulado pelo som da porta se abrindo). A um espaço recheado de eventos sonoros, corresponde um campo visual transbordante, elástico, que busca de alguma maneira desdobrar o aspecto não hierarquizado do campo acústico.

Ao longo de todo esse plano-sequência de *A viagem do balão vermelho*, a câmera se movimenta, explora o espaço, realiza reenquadramentos constantes, não sabe em que se fixar, passa de um centro de gravidade a outro, escamoteia um detalhe para melhor fazê-lo ressair. O olhar desliza de uma a outra parte do cenário, destaca nuanças,

capta minuciosamente todos os deslocamentos de massas, as circulações de energia, as oscilações atmosféricas; um olhar sensível às menores manifestações epifenomenais que circulam no campo, capaz de “registrar com toda precisão as ínfimas variações das coisas, as que surgem bem como as que retornam ao grande fundo indiferenciado” (Burdeau 2005, p. 26). A flutuação do quadro decorre da necessidade de, diante das reconfigurações da cena, encontrar sempre o ponto de vista que preserve o tempo justo de cada ação, de cada entonação: não se enquadra apenas no espaço, mas também no tempo. O próprio ato de enquadrar, para Hou Hsiao-hsien, consiste menos em delimitar um retângulo de imagem do que em criar uma disponibilidade àquilo que se passa ao redor do quadro. O fora de campo é uma energia potencial que a câmera está sempre pronta a ativar. “Esse olhar, plano-quadro, onde as coisas podem (ou não) surgir, é, sobretudo, uma maneira de experimentar uma distância e um tempo (…) tal como uma faculdade hipnótica, ou uma força de impregnação, a tela se torna uma porta entreaberta sobre o tempo e o espaço do plano” (Baecque 1997, p. 32).

Uma comparação pode nos ser útil: em *The criminal* (Joseph Losey, 1960), há um plano simultaneamente similar e oposto a esse plano de *A viagem do balão vermelho* que acabamos de analisar: um plano bastante longo, rodado na sala de um apartamento, com um homem tentando afinar um piano em meio a uma série de outros eventos concomitantes. E as coincidências não param por aí: a câmera também ocupa um lugar estratégico, de onde pode abarcar diferentes partes do cenário e movimentar-se constantemente. O plano começa quando John Bannion (Stanley Baker) entra na sala trazendo a namorada no colo. Ela acaba de sair da banheira e está enrolada apenas numa toalha. Eles entram em quadro pela direita, por uma porta que fica localizada logo atrás do piano, no qual o afinador já está trabalhando. A campainha toca, a namorada de Bannion diz brincando que deve ser seu pai. Eles riem e passam por trás do piano em direção ao quarto, que vemos parcialmente através de uma porta aberta situada no lado esquerdo do cenário, para onde a câmera os acompanha com uma ágil panorâmica. Bannion joga a namorada num sofá na entrada do quarto e vai atender a campainha. Ela levanta e vai

atrás dele. Um *travelling* para trás combinado a uma panorâmica à direita mostram o trajeto deles até a porta, passando novamente pelo afinador de piano, que continua fazendo seu trabalho, tão alheio à algazarra quanto consegue. Bannion afasta a namorada, que volta para o quarto. Ele vai até a porta e a abre. A profundidade de campo, nesse momento, atinge sua amplitude máxima dentro do plano: temos o afinador sentado ao piano, a meia distância da câmera, e a porta lá ao fundo, por onde entra em cena Michael Carter, um parceiro de Bannion. Eles vêm para o meio da sala, ao lado do piano. O quadro consiste então em: Bannion à esquerda, próximo à porta do quarto; o afinador na extremidade direita do enquadramento; e Carter em primeiro plano, no meio. A namorada de Bannion chama por ele lá de dentro do quarto, cuja porta agora se encontra fechada. Carter sai de quadro pela direita. Bannion se aproxima do afinador de piano e pergunta se ainda falta muito para ele terminar. Em seguida, vai para o quarto. Carter volta do extracampo com uma bebida e senta no sofá da sala. O afinador pressiona três vezes uma mesma tecla bem aguda; Carter dá três batidinhas no copo com a cigarreira, tentando imitar o timbre da nota do piano. A brincadeira se repete e o afinador protesta: "O senhor não está me ajudando". O relógio na mesinha ao lado do sofá começa a tocar, também num timbre parecido com o da tecla que o afinador tenta ajustar. Carter não perde a piada: "Não é seu dia de sorte, hein!". Bannion retorna do quarto. A câmera faz um *travelling* para frente e para a esquerda, reenquadrando Bannion e Carter em plano-médio, enquanto a namorada ressurge ao fundo, saindo do quarto já vestida. Bannion a apresenta a Carter e, em seguida, ele e o parceiro se retiram da sala e vão para o quarto, para discutir seus negócios em particular.

Esse plano dura bem menos que o de *A viagem do balão vermelho* (dois minutos e meio, ao passo que lá são cerca de oito minutos). Mas, no que diz respeito à dinâmica de entrada e saída de quadro, as duas cenas se parecem, a quantidade de ações e de movimentos de câmera é relativamente a mesma. O ritmo de *mise en scène* é, sem dúvida, mais ágil e conciso em Losey: cada fase do enquadramento tem uma distância focal exata; cada ator, uma posição e uma disposição precisa; cada movimento de câmera, um objetivo rapidamente atingido, ao passo que, em Hou

Hsiao-hsien, a câmera vai lentamente de um lugar a outro, estudando o espaço, modulando o foco, preenchendo a duração, como se somente no ato de se mover ela pudesse descobrir a motivação de seu movimento. O espaço cênico também difere substancialmente de um filme para o outro: em *A viagem do balão vermelho*, o apartamento é pequeno e enfurnado, a figura humana está em igualdade com o resto, misturada à vegetação do cenário, e a câmera está espremida num canto, ao lado do piano, seus movimentos consistem em panorâmicas e *tilts* em todas as direções possíveis; em *The criminal*, o cenário é bem mais aberto, há mais espaço para a câmera se movimentar, cabem *travellings*, e o homem não se confunde com a cenografia, desfruta um inegável privilégio figurativo em relação ao "pano de fundo". Os movimentos de câmera são mais leves e fluidos (porém, não menos coreografados) em Hou Hsiao-hsien e mais visivelmente marcados (porém, não menos "naturais") em Losey. O campo de ação da câmera de Hou é, de certo modo, "circular", ela está solta em todos os eixos: vertical, horizontal, diagonal. Na cena de *The criminal*, a câmera se move majoritariamente sobre o eixo horizontal, com alguma liberdade para reenquadramentos na vertical e pouca ou nenhuma possibilidade de movimento na diagonal. A iluminação é mais clara e homogênea em Losey: todo o cenário está exposto à mesma intensidade de luz. Em Hou, ela é mais nuançada: o cenário todo se acha um pouco mais escuro e cada área recebe diferentes quantidades e qualidades de luz. Nos dois casos, o campo visual é mutante, sua escala varia diversas vezes, vai do plano geral ao plano médio ou, no caso de Hou, ao primeiro plano. Mas, se Losey nunca perde seu centro inabalável ("sempre permanecer ligado ao centro", dizia Mourlet), Hou desfaz e refaz constantemente o centro do plano, ou melhor, torna relativa a necessidade de definir um centro.

O espaço cênico do filme de Losey tem origem no cubo cenográfico teatral, com os corpos se dispondo segundo as leis lineares da perspectiva e se organizando, de forma planimétrica, em torno de um centro. A expansão-contração do plano se dá mais no sentido superfície-fundo. Quanto aos atores, eles desbravam e orientam o espaço por seus gestos e seus deslocamentos.

Já em *A viagem do balão vermelho*, as relações de profundidade não são tão bem-definidas: os corpos estão mergulhados e comprimidos no plano, que perde a característica sólida que tinha em Losey para se desmanchar numa "solução aqualuminosa hiper-reativa" (Burdeau 1999a, p. 170). O quadro é uma consequência imediata do aspecto fluido e dinâmico da matéria com que é fabricado. Os atores se deslocam em movimentos ondulatórios, indeterminados, e não em trajetórias retilíneas e demarcadas como as de Stanley Baker em *The criminal*. A câmera de Hou está completamente imersa no ambiente, sem separação "ideal", sem "boa distância"; seus movimentos criam uma solução de contiguidade entre todos os eventos, todas as partes do cenário, todas as ações. Há, no plano-sequência de *A viagem do balão vermelho*, "uma espécie de indistinção do fundo e das figuras que faz com que não se esteja nunca na cenografia teatral das trajetórias e das variações de intervalos mensuráveis: os corpos estão em suspensão na solução que constitui o próprio meio [*milieu*] do plano" (Bergala 2003, p. 286).

Se frontalidade e centralidade são as duas palavras que melhor resumem o plano do afinador de piano em *The criminal*, o plano-sequência de *A viagem do balão vermelho* já sugere termos como *aproximação indireta* e *descentramento* (Burdeau 1999b, pp. 29-39). Na estratégia de Hou Hsiao-hsien, a batalha não necessariamente se desenrola nesse "teatro principal" que o centro do quadro tratou de representar para a *mise en scène* clássica teorizada pelos mac-mahonistas num sistema estético que tinha Losey como uma de suas vigas mestras; a cena, em Hou, pode ser contornada, abordada indiretamente, pelos flancos, pode estar camuflada no fundo do cenário ou, ainda, em permanente trânsito entre o campo e o fora de campo. "O plano é tomado entre dois extremos, a erupção e a extinção, mas oscila, sobretudo, em torno de uma posição intermediária, em que aparição e desaparição, presença e ausência deixam de se opor em proveito de uma qualidade geral de evanescência" (Burdeau 1999a, p. 170). A estratégia de Hou Hsiao-hsien (sua *mise en scène*?) não consiste em separar o preto do branco, mas, sim, em explorar todas as nuanças de cor que existem entre um extremo e outro.

CONCLUSÃO

Houve, na última década, um questionamento intenso acerca da noção de *mise en scène* no cinema. Esse questionamento caminhou em duas direções: de um lado, a crítica afirmou que a *mise en scène* já não condizia com as principais novidades formais do cinema do final dos anos 1990 e início dos 2000, sendo necessário substituí-la por outros conceitos, como os de cinema-dispositivo e cinema de fluxo (foi o que fizeram críticos como Patrice Blouin, Jean-Marc Lalanne, Stéphane Bouquet e Olivier Joyard ao escrever sobre *Dez*, *Elefante*, *Eternamente sua*, *Shara*, *Millennium mambo* etc.); do outro lado, surgiram, nesse mesmo período, empreitadas teóricas que procuraram tanto traçar o histórico da *mise en scène* cinematográfica quanto fazer um inventário de suas formas e estilos. Foram publicados, em sequência, *La mise en scène* (2000b, organizado por Jacques Aumont e contando com artigos de Alain Bergala, Jean Douchet, François Albéra, Petr Kràl, Michèle Lagny, Raymond Bellour, Éric de Kuyper, entre outros), *Figures traced in light* (David Bordwell 2005),[67] *Le cinéma et la mise en scène* (Aumont 2006)[68] e *Esthétique de la mise en scène* (René Prédal 2007). O que esses quatro livros demonstram – vindos de alguns dos maiores nomes da teoria cinematográfica atual – é um interesse renovado na pergunta “o que é a *mise en scène*?”, feita repetidas vezes lá pelos idos de 1959; pergunta que, no caso de Aumont, desembocou ainda numa outra: “Será o fim da *mise en scène*?”.

Mesmo que comporte certo exagero, a indagação de Aumont ilustra bem a dúvida de fundo que percorre todo o quadro recente de

problematização da *mise en scène*: é possível, de fato, que o reinvestimento de interesse na *mise en scène*, passados mais de 50 anos desde sua consagração no vocabulário crítico dos *Cahiers*, esteja relacionado à percepção de que ela se tornou uma arte rara, quase inencontrável, daí a necessidade de redescobrir seu segredo.

Indagações à parte, a *mise en scène* está longe de ter sumido do mapa, seja como conceito crítico, seja como modalidade de realização de filmes. Clint Eastwood, James Gray, Jean-Claude Brisseau, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Éric Rohmer são apenas alguns dos cineastas que praticaram nas duas últimas décadas uma *mise en scène* no sentido clássico do termo (vale atentar, contudo, para o fato de que apenas um desses nomes aqui lembrados corresponde a um cineasta jovem – James Gray; dos outros quatro, dois já são octogenários – Eastwood e Rivette –, um já está com quase 70 anos – Brisseau – e dois já faleceram – Rohmer e Chabrol). Claro que há, paralelamente aos grandes autores citados, uma técnica de encenação tributária do cinema clássico em diversos filmes de fatura medíocre no cinema comercial (hollywoodiano, principalmente, mas não só) que é feito hoje. Mas aí é mais uma questão de academicismo ou de artesanato competente do que de sabedoria cênica, de dramatização inteligente, de movimentos de câmera que sejam movimentos do pensamento, de expressão de um olhar para o mundo encarnado numa ordenação do real, em suma, de tudo aquilo que possibilitou à *mise en scène* de Preminger, Hitchcock ou Fritz Lang ser considerada uma arte em si.

Podemos pensar, também, em Hong Sang-soo,[69] em cujos filmes há uma construção cênica, uma colocação dos corpos no espaço com fins dramatúrgicos, além de uma organização precisa das composições e dos movimentos no interior do quadro. Mas a serialidade de suas narrativas e a sistematização quase absoluta de suas estratégias formais (sobretudo nos filmes mais recentes) nos leva a pensá-lo antes como um cineasta do dispositivo do que como um *metteur en scène*. Hong, na maior parte do tempo, submete a decupagem das cenas aos efeitos de estrutura que cria com habilidade extraordinária, ao passo que, em Lang, Preminger,

Mizoguchi e Minnelli, a estrutura não precedia nem determinava a cena: por mais que eles tivessem lá seus motivos composicionais recorrentes e seus movimentos de câmera característicos, prevalecia, em seus filmes, a evidência de que cada espaço, cada ator, cada situação pedia uma abordagem diferente da câmera. A *mise en scène*, aliás, é a forma como cada diretor encontra essa abordagem, ou seja, a forma como se interpreta a linguagem singular de um espaço, de um ator ou de um aspecto qualquer da realidade, convertendo essa interpretação num conjunto de dados sensíveis que se imprimem na matéria do filme.

Evitei, ao longo de todo o livro, reduzir a *mise en scène* a uma frase, a uma sentença, a uma fórmula, mas se tivesse agora de arriscar, ficaria com a seguinte: a *mise en scène* é a ordem necessária para se contemplar o caos. É claro que essa frase se aplica, sobretudo, à *mise en scène* clássica – e, mais ainda, à *mise en scène* do cinema burlesco, de Chaplin a Jerry Lewis, de Keaton a Blake Edwards, em que há sempre uma confrontação do corpo com uma ordem existente, ou uma fabricação da desordem no interior de uma ordem instituída: cria-se a ordem (quadro fixo, plano geral, espaço domesticado pela forma) para poder abrigar a desordem (o corpo anárquico do comediante engendrando situações improváveis e imprevisíveis, sua curiosidade irreprimível atraindo toda espécie de confusão). A questão que inevitavelmente deriva dessa definição é: para haver *mise en scène*, é preciso que haja a ordem se contrapondo ao caos? Ou pode haver uma *mise en scène* que simplesmente adote a entropia como sua medida? E se a decupagem resolver seguir a energia dos atores e não a composição arquitetônica do espaço ou o arranjo pictural das figuras no quadro (Cassavetes, Denis, Grandrieux, irmãos Dardenne)? Ao abdicar da ordem e mergulhar diretamente no caos das matérias, a *mise en scène* deixa de ser *mise en scène*? Diante dessas perguntas, só nos resta admitir que a sentença emitida lá no início do parágrafo não é uma definição conclusiva, e sim uma provocação, literalmente falando: uma ideia que provoca outras ideias.

Por mais que se tenha colocado em crise o conceito de *mise en scène*,

desde os anos 1960 até os dias de hoje, a verdade é que o termo nunca abandonou o repertório da crítica e, no fundo, manteve-se como uma noção obrigatória na discussão estética sobre o cinema, um parâmetro ao qual se precisa voltar de tempos em tempos – um conceito fundamental do cinema (no sentido em que Wölfflin falava dos conceitos fundamentais da história da arte).

Ao menos em seu nascedouro (os *Cahiers du Cinéma*), a *mise en scène* é colocada em pauta sempre que surge algo de novo ou de diferente no horizonte da arte cinematográfica. Basta dizer que Stéphane Delorme, atual editor dos *Cahiers*, escreveu em junho de 2011 um editorial intitulado "Mystique de la *mise en scène*", no qual fala da grande admiração que o último filme de Terrence Malick, *A árvore da vida* (*The tree of life*, 2010; uma obra que, em muitos aspectos, encaixa-se na categoria de estética do fluxo aqui trabalhada), despertou na redação da revista (a edição conta com três artigos sobre o filme mais seis entrevistas com técnicos, atores e produtores). Delorme afirma que o motivo pelo qual *A árvore da vida* deve ser defendido e louvado é a "soberania de sua *mise en scène*". Para elogiar o que, em sua opinião, é uma "maneira raríssima de se fazer um filme, de pensá-lo, de rodá-lo, de montá-lo", constituindo toda uma "ambição mística de inventar um outro cinema", Delorme revisita a mais antiga ferramenta teórica dos *Cahiers*, a *mise en scène*, sem questionar, em momento algum, sua atualidade ou validade. A *mise en scène* simplesmente está lá, é o agente da beleza do filme, é sua evidência, mesmo que a cena se ache "espalhada aos quatro ventos, fatiada, cortada em mil pedaços (…) reduzida ao gesto e à luz" (Delorme 2011, p. 5). Em outras palavras, mesmo que não haja cena.

O texto de Delorme comprova que a *mise en scène*, hoje, é apontada até onde não há cena: o conceito de *mise en scène* acabou se tornando uma expressão-síntese das operações estéticas que um filme realiza. O que ficou da expressão foi menos a *scène* do que a *mise*. Com o tempo, passou-se a entender por *mise en scène* não exatamente uma colocação em cena, mas uma colocação qualquer, uma operação de estilo, uma atividade da forma. Eis por que se fala em *mise en scène* a respeito de

filmes que nem sequer possuem cenas (como é o caso de *A árvore da vida*).

Talvez devamos dizer que a *mise en scène* já não depende da cena e que sua função é simplesmente afirmar que há um pensamento formal em atividade neste ou naquele filme. Ou talvez devamos guardar a expressão para os filmes em que há efetivamente uma articulação de cenas, e não somente um fluxo de imagens.

NOTAS

[*] Os trechos retirados de obras estrangeiras não publicadas no Brasil foram traduzidos pelo autor deste livro. (N.E.)

[1] Ver o segmento sobre Jean Eustache no Capítulo 1 da Parte 2, “A crise da *mise en scène* no cinema moderno”.

[2] Jean-Luc Nancy (2001) diz algo semelhante em seu livro sobre Abbas Kiarostami.

[3] Cf. “Les vues cinématographiques”, publicado como anexo em Gaudreault 2008, pp. 195-222.

[4] Ver, principalmente, *Cinéma et attraction*, livro em que Gaudreault atualiza e aprofunda o conceito de cinematografia-atração, já trabalhado por ele anteriormente.

[5] O filão histórico-realista será continuado no cinema (Zecca, Capellani, Griffith, Vidor, DeMille).

[6] Não se reclama ainda, na época da cinematografia-atração, um estatuto particular para a *mise en chaîne*.

[7] Embora saibamos que será a partir da segunda metade dos anos 1910.

[8] Mais adiante, veremos que Mourlet e Rohmer estão no oposto dessa concepção antievolucionista, uma vez que pressupõem a *mise en scène* como resultado de uma progressiva conquista ao longo dos primeiros 40 ou 50 anos de cinema (eles tratam o cinema mudo ora como primitivismo, ora como caricatura, outrora como arte grandiosa, porém incompleta).

[9] Trabalharemos, principalmente, com o decênio que vai de 1951 (ano de criação da revista Cahiers du Cinéma) a 1961 (ano de consolidação da revista *Présence du Cinéma*).

[10] Analisaremos logo a seguir os textos de Rivette, Rohmer e Mourlet. Os de Hoveyda e Astruc seriam, respectivamente, “Les tâches du soleil” (Cahiers du Cinéma, n. 110, agosto de 1960) e “Qu’est-ce que la *mise en scène*?” (Cahiers du Cinéma, n. 100, outubro de 1959).

[11] Maurice Schérer era o verdadeiro nome de Éric Rohmer, com que ele assinou seus primeiros textos.

[12] O texto, que é uma espécie de segundo manifesto do mac-mahonismo (o primeiro, evidentemente, é “Sobre uma arte ignorada”), encontra-se traduzido para o português no

dossiê Losey da *Contracampo*, n. 92, setembro de 2008, disponível na internet: http://www.contracampo.com.br/92/artloseyserguine.htm.

[13] O critério de importância dos textos, evidentemente, diz respeito aos interesses deste livro e não à importância que tiveram para a história da crítica de maneira geral.

[14] A estrutura narrativa (literalmente) culminante de *Stromboli*, no entanto, faz Aumont indagar se o sublime da cena final não o transformaria num "grande filme romântico, ou seja, um filme que visa menos uma atualidade do que uma eternidade, menos uma intervenção sobre o presente do que sobre o presente eterno" (Aumont 2008a, pp. 45-46).

[15] A edição homenageia Éric Rohmer, que havia falecido no mês anterior.

[16] Nos anos 1960, Rohmer dirige, entre outras coisas, uma série de documentários para a televisão que inclui pérolas como *Les métamorphoses du paysage*, de 1964, em que ele resume suas ideias desenvolvidas em textos.

[17] Godard, a partir dos anos 1980 (ou talvez até antes), insistirá bastante nessa tecla.

[18] A diferença entre o cinema e a pintura, para Rohmer (1955a, p. 11), é, na verdade, apenas de grau: "O pintor também já tinha um respeito pelo real, à sua maneira".

[19] Texto originalmente publicado com o título "L'hélice et l'idée", em Cahiers du Cinéma, n. 93, março de 1959.

[20] Os detalhes dessa disputa se encontram em Baecque (2010).

[21] Eis a introdução que lá consta: "Ainda que a linha de conduta dos *Cahiers* seja menos rigorosa do que por vezes se pensa, este texto só dela se afasta evidentemente em alguns pontos. No entanto, sendo de respeitar qualquer opinião extrema, submetemos esta ao leitor, sem mais comentários".

[22] "O único belo é o verdadeiro, só se pode amar o verdadeiro. (…) Descobrimos a grande regra: só deve existir na tela aquilo que pode existir no mundo dos homens; quero dizer, sem temer de novo os mal-entendidos, no mundo de todos os dias. (…) Falei de alma, excessivamente, de nudez, de beleza, de verdade. É que, para mim, essas palavras são praticamente sinônimas. Pode-se partir do corpo, ou chegar nele; desde que se vá tão longe, chega-se à verdade e, para mim, a verdade do homem é bela."

[23] Rohmer tem uma visão parecida com a de Mourlet sobre o assunto. Ver "Pour un cinéma parlant", em *Le goût de la beauté*, pp. 46-52.

[24] Embora a abordagem de Bordwell e Thompson seja essencialmente diferente, eles também identificam a *mise en scène* ao mundo criado pelo filme – a diferença é que atribuem isso a uma técnica e não a um mistério. A *mise en scène*, que eles dividem em cinco aspectos principais (*setting*, *costume and make-up*, *lighting*, *figure expression*, *movement*), seria o grande elemento adesivo entre o filme e o espectador: "De todas as técnicas do cinema, a *mise en scène* é aquela com que estamos mais familiarizados. Depois de ver um filme, podemos não nos lembrar da montagem ou dos movimentos de câmera, das fusões ou do som fora de tela, mas vamos quase certamente nos lembrar de itens da *mise en scène*. (…) Ao controlar a *mise en scène*, o diretor encena o evento para a câmera" (p. 119).

[25] A análise completa que ele faz do texto está em Aumont 2008b, pp. 75-108.

[26] As dificuldades e ambiguidades sobre as noções de presença e evidência estão muito bem-

colocadas em Aumont 2008b, pp. 96-100.

[27] A origem do texto é uma palestra sobre cinema proferida por Merleau-Ponty em 1945 (mesmo ano da publicação de seu livro mais importante, *Fenomenologia da percepção*).

[28] Famoso, sobretudo, porque na sequência de créditos iniciais de *O desprezo* (*Le mépris*, 1963), esse trecho é citado por Godard com uma leve paráfrase. Atentar para o detalhe de que Godard atribui a frase, com ou sem conhecimento de causa, a Bazin (muito provavelmente, trata-se antes de uma provocação que de um lapso).

[29] Ver o elogio que ele faz de Edward Ludwig em Mourlet 1959c, p. 39.

[30] Cf. "Connaissance de Joseph Losey", Cahiers du Cinéma, n. 111, pp. 25-32. Trata-se de uma referência obrigatória sobre o cineasta.

[31] Esse texto, traduzido para o português, foi publicado em *Contracampo*, n. 92, setembro de 2008, e está disponível na internet: http://www.contracampo.com.br/92/artloseymourlet2.htm.

[32] Aumont trata do tema em *O cinema e a encenação*, p. 111: "No cinema de autor francês do fim dos anos 60, e também no que se produz mundialmente sob o nome de 'novo cinema' ou 'jovem cinema', é a concepção do 'eu' do autor manifestado pela montagem (a vontade de potência) que conta, e a *mise en scène* no sentido de exercício do olhar atravessado por tensões mas finalmente apaziguado, dionisíaco-apolíneo, à Mourlet, já não está em uso".

[33] Há um famoso parágrafo sobre Charlton Heston em "Apologia da violência" (p. 66): "Charlton Heston é um axioma. Ele constitui em si mesmo a tragédia, sua presença em qualquer filme é suficiente para instilar beleza. A violência reprimida expressa pela sombria fosforescência de seus olhos, seu perfil de águia, o imperioso arco de seus supercílios, a curva amarga e rígida de seus lábios, a estupenda força de seu torso – isso é o que lhe foi dado, e que nem mesmo o pior dos diretores pode desqualificar. É nesse sentido que se pode dizer que Charlton Heston, por sua própria existência e independentemente do filme em que esteja, fornece uma definição mais acurada do cinema do que filmes como *Hiroshima mon amour* ou *Cidadão Kane*, filmes cuja estética ou ignora ou repudia Charlton Heston. Por meio dele, a *mise en scène* pode confrontar o mais intenso dos conflitos e resolvê-lo com a opulência de um deus aprisionado, guardado em raiva muda. Nesse sentido, Heston é um guerreiro mais walshiano do que languiano".

[34] Mourlet parece evocar o conceito de tragédia de Friedrich Hölderlin: "Ora, no trágico, o signo é em si mesmo insignificante e sem efeito, mas o elemento original é diretamente exposto. Assim, o original só pode aparecer propriamente em sua fraqueza, mas, à medida que o signo em si mesmo é considerado como insignificante = 0, o elemento original, o fundamento oculto de cada natureza, também pode se apresentar" ("O significado da tragédia", *in* Szondi 2004, p. 33).

[35] O modo jocoso como ele escreve *misenscène*, em vez de *mise en scène*, denota o aspecto provocativo do texto.

[36] Eis o mais famoso trecho da crítica de Rivette (1961, p. 54): "Basta ver, entretanto, em *Kapò*, o plano em que [a atriz Emmanuelle] Riva se suicida, jogando-se contra o arame farpado eletrificado; o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* para frente e reenquadrar o cadáver em contra-*plongée*, tomando o cuidado de inscrever exatamente a mão levantada num ângulo de seu enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais

profundo desprezo".

[37] Cf. "Hiroshima notre amour", Cahiers du Cinéma, n. 97, julho de 1959. Quando Rohmer confessa seu mal-estar, Jacques Doniol-Valcroze pergunta se ele se sentiu incomodado "esteticamente ou moralmente", ao que Godard intervém com o famoso axioma parafraseado de Luc Moullet: "É a mesma coisa. Os *travellings* são questão de moral".

[38] Outras cenas de outros filmes poderiam ser citadas – algumas até mesmo bem mais complexas (a exemplo da incrível sequência do julgamento em *Santa Joana* [*Saint Joan*], de 1957).

[39] Que não se confunda "primitivo" com um *deficit* de conhecimento técnico ou artístico. Concordo plenamente com Henri Langlois, quando, em sua conversa com Jean Renoir no documentário *Louis Lumière* (Éric Rohmer, 1968), ele se refere a uma vista lumièriana (filmada numa movimentada esquina de Londres), destacando seu aspecto de construção, elaboração e preparo. Havia uma profunda inteligência (cênica, também) na maneira como Lumière enquadrava e iluminava suas tomadas de vista. Ele agenciava os movimentos dentro da duração fixa de que dispunha (em torno de um minuto), a fim de obter um máximo aproveitamento do aspecto elástico do espaço cinematográfico (a escala do plano varia em quase todas as possibilidades – plano médio, plano geral, primeiro plano etc. –, à medida que as pessoas e os veículos entram e saem de quadro, colocam-se mais perto ou mais longe da câmera; o espaço visual do plano vai variando sua escala e sua profundidade, mesmo que a câmera permaneça fixa na mesma posição e não possua recursos de alteração focal). Lumière fez um uso ótimo de todos os meios que tinha à sua disposição.

[40] "Teatro, minha boa preocupação".

[41] Sobre a noção de "inacabamento" no cinema moderno (e na arte moderna em conjunto), ver Dominique Païni (1985, p. 49): "A noção de inacabamento me parece uma das angústias comuns aos maiores inventores de formas deste século. (…) De Mallarmé a Nietzsche, de Cézanne a Pollock, de Artaud a Guyotat, a sensação de *acabamento* de uma obra, a evidência de harmonia ligada à sua *finitude* e a necessidade social de *terminar* foram despedaçadas, voluntariamente ou involuntariamente. De Leiris a Blanchot e a Gombrich, toda uma literatura crítica tentou teorizar a respeito de suas formas múltiplas".

[42] Que não chega a ser mencionado no texto de Bergala, mas é um nome essencial quando o assunto é maneirismo no cinema.

[43] O filme não vai a Florença à toa: De Palma explicitamente remete sua releitura de Hitchcock à oposição classicismo/maneirismo que se desenvolve no Renascimento tardio.

[44] Quem viu o filme sabe que Sandra se revela, na parte final, a filha de Michael, que não havia morrido e fora mandada para Florença por seu sócio Bob, que é o grande vilão. Sandra crescera achando que o pai era o responsável pela morte da mãe e, por isso, topara o plano de Bob (movido por interesses financeiros) de se passar por uma desconhecida jovem italiana para seduzir Michael e se vingar dele. Essa bizarra reviravolta que revela Sandra como a filha de Michael já adulta demonstra, por si só, o fracasso dele em sua tentativa de reverter o destino. O erro de Michael é o mesmo cometido por Scottie (James Stewart) em *Vertigo*: no intuito de salvar o plano divino que uma ameaça tenebrosa parece querer destruir, o herói se torna o executor inconsciente desse contraplano diabólico que julgava combater.

[45] Voltaremos ao assunto, em detalhes, mais adiante.

[46] Ver, principalmente, Bouquet (2002b , pp. 46-47), Lalanne (2002, pp. 26-27) e Joyard (2003, pp. 26-27).

[47] Algo de que *Avatar* (James Cameron, 2009), com sua técnica de *performance capture*, representa o estágio mais avançado até aqui: corpo digital e corpo real se fundem em um só; o digital se acha integrado ao mundo fotorrealista, ambos equalizados na mesma textura.

[48] No debate estético desenho-cor, como veremos a seguir, o opositor de Poussin frequentemente citado é Rubens, e não Caravaggio.

[49] Podemos incluir também Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase, Lucrecia Martel e Philippe Grandrieux.

[50] Ver também Steiner (1998).

[51] Famosa maratona ciclística disputada anualmente na França, no mês de julho.

[52] Ver Avellar (1983), a respeito de outro filme, *Ato de violência* (Eduardo Escorel, 1980).

[53] Será o coração da "mulher selvagem" que vemos em algumas passagens do filme? Essa personagem constitui o elemento mais inescrutável de *O intruso*; as cenas em que ela aparece são as mais inexplicáveis, estabelecendo vínculos muito obscuros com o restante da narrativa.

[54] Cf. Gould (1992). O conceito de "noosfera", citado por Gould, é de autoria do fenomenólogo, teólogo e paleontólogo francês Pierre Teilhard de Chardin, em sua obra *O fenômeno do homem*.

[55] Faço a pergunta tendo claramente em mente que a ideia de um ciclo evolutivo apto a dar conta da história das formas deve ser problematizada. Pensar o cinema e sua teoria como uma sucessão de estilos, sistemas e escolas estéticas implica sempre o risco de encarcerá-los num ciclo importado da história da arte e, à vista de muitos, já ultrapassado. O correto, hoje, seria talvez situar as formas num "plano de imanência", num devir infinito, num conjunto móvel de ideias, forças, potências, mitos, propriedades etc. Mas não há como negar que, dentro do trajeto clássico-contemporâneo que estamos em vias de expor, certos caminhos ainda se fazem necessários no que se refere à sucessão e à continuidade.

[56] "Esse filme tem também uma relação com o teatro: Gus van Sant filma Hitchcock como os encenadores contemporâneos montam Shakespeare, salvo que o texto, aqui, é não apenas o diálogo, mas também a decupagem" (Baecque, Delorme e Huyghe 1999, p. 48).

[57] Essa troca da figura sólida pela "aparência alternante" é uma das pedras angulares do "estilo pictórico" (barroco) que Wölfflin (2000, pp. 36-37) contrapõe ao "estilo linear" da arte clássica.

[58] *Brown bunny* termina com um fotograma congelado, reforçando o estado de fixação de sua personagem. *Corrida sem fim* (*Two Lane Blacktop*, 1971), de Monte Hellman, marco crucial na história do *road-movie* norte-americano e principal ancestral de *Brown bunny*, termina com um fotograma queimando na tela. Seria interessante comparar os dois filmes à luz dessa mudança expressa substancialmente na forma como um e outro terminam. Da combustão ao congelamento, toda uma história do cinema americano moderno pode ser contada.

[59] "Para muita gente, a verdadeira perda do sentido político consiste em se juntar a uma formação partidária, submeter-se a sua regra, sua lei. Para muita gente, também quando se fala de apolitismo, fala-se antes de tudo de uma perda ou de uma ausência ideológica. Eu não

sei o que vocês pensam quanto a isso. Para mim, a perda política é antes de tudo a perda de si, a perda de sua cólera, assim como a de sua doçura, a perda de seu ódio, de sua faculdade de odiar, assim como a de sua faculdade de amar, a perda de sua imprudência, assim como a de sua moderação, a perda de um excesso, assim como a perda de uma medida, a perda da loucura, de sua ingenuidade, a perda de sua coragem como a de sua covardia, a de seu terror diante de tudo, assim como a de sua confiança, a perda de suas lágrimas, assim como a de seu prazer. É isso o que eu penso" (Duras 1980, p. 7).

[60] Logo Bergman, que mais tarde vai se provar o mais asfixiante e rigoroso dos cineastas (*Persona*, *Gritos e sussurros*, *Fanny e Alexander* etc.).

[61] Como bem se sabe, há várias formas de interpretar a participação de Melanie na trama como a desencadeadora dos ataques. São diversas as cenas que o indicam (a começar por aquela, logo no começo, em que Melanie, como que a incitar uma rebelião, abre a gaiola de um passarinho e ele sai voando pelo interior de um *pet shop*). Mesmo quando tentou salvar a vida daquele homem que acendia o charuto, sua boa intenção se converteu em destruição: talvez, se ela não tivesse gritado para chamar sua atenção, ele não tivesse queimado o dedo com o fósforo aceso, não tivesse deixado o fósforo cair e o incêndio tivesse sido evitado. Não à toa, a sequência termina com uma mulher apontando o dedo para Melanie e acusando-a de ter levado a desgraça para a pequena província de Bodega Bay.

[62] Ele nos alerta ainda de que, mesmo na pintura, as noções de quadro e de centro já são problematizadas, e não necessariamente depois da invenção do cinema: "A pintura se transformou e uma das grandes rupturas da pintura moderna com a antiga é, precisamente, uma liberação em relação à forma do quadro que o cavalete implicava. Os pintores inventaram várias formas de romper com as delimitações do quadro tradicional, enquadramento e bordas do *tableau*, e com a ordenação interna que regrava a composição, simetricamente e em profundidade, em relação a um centro. A *action painting*, a pintura no solo, *all-over*, de Jackson Pollock, é uma das mais significativas a esse respeito. Mas Van Gogh já se questionava como posicionar o cavalete para pintar um sol poente" (Villain 1985, p. 123).

[63] Claire Denis: "Há alguma coisa aí que não tem a ver com o incesto (isso seria muito simplificador), mas com dois corpos que se atraem, talvez porque eles tenham o mesmo odor e, ao mesmo tempo, eles se defendem disso e preferem tudo destruir a aceitar essa atração" (Cahiers du Cinéma, n. 501, p. 58).

[64] O filme foi livremente adaptado de *O balão vermelho* (*Le ballon rouge*, 1956), de Albert Lamorisse. Simon é o menininho perseguido amigavelmente pelo balão.

[65] Song é uma jovem chinesa que estuda cinema em Paris e é a nova babá de Simon.

[66] Marc é o vizinho/inquilino do apartamento de baixo, que deve vários meses de aluguel e ainda pede favores inconvenientes a Suzanne.

[67] Usei, aqui, a edição brasileira: *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

[68] Usei tanto a edição original quanto a tradução portuguesa: *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

[69] O próprio David Bordwell analisa uma cena de *A virgem desnudada por seus celibatários*

(Hong Sang-soo, 2000) como exemplo de *mise en scène* na introdução de *Figuras traçadas na luz*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGER, Cédric (2000). “Quand Preminger inflammait les mac-mahoniens”. *Cahiers du Cinéma*, n. 552, dez.

ASTRUC, Alexandre (1959). “Qu’est-ce que la *mise en scène*?”. *Cahiers du Cinéma*, n. 100, out.

AUMONT, Jacques (1993). *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus.

________ (1996). *À quoi pensent les films*. Paris: Nouvelles Éditions Séguier.

________ (2000a). “Le plan”. *In*: BAECQUE, Antoine de (org.). *Cahiers du Cinéma – Le siècle du cinéma*. Hors-série, nov., pp. 38-39.

________ (2004). *O olho interminável*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify.

________ (2006). *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin.

________ (2008a). *Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus.

________ (2008b). *O cinema e a encenação*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia.

________ (org.) (2000b). *La mise en scène*. Bruxelas: De Boeck Université.

AVELLAR, José Carlos (1983). “L’entrée des ouvriers dans l’usine Lumière”. *In*: Obra coletiva. *Cinéma brésilien 1970-80: Une trajectoire dans le sous-développement*. Locarno: Festival International du Film de Locarno.

AZOURY, Philippe (2010). “Gus van Sant”. *Cahiers du Cinéma*, n. 652, jan.

BACON, Francis (2002). *A sabedoria dos antigos*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da Unesp.

BAECQUE, Antoine de (1997). “Mister Hou et l’expérience du regard”. *Cahiers du Cinéma*, n. 512, abr.

________ (1999). “La peur du loup”. *Cahiers du Cinéma*, n. 532, fev.

________ (2003). *La política de los autores*. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós.

________ (2010). *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify.

________ (org.) (2005). *Teoría y crítica del cine*. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós.

BAECQUE, Antoine de; BOUQUET, Stéphane e BURDEAU, Emmanuel (orgs.) (2008). *Cinéma 68*. Paris: *Cahiers du Cinéma*.

BAECQUE, Antoine de; DELORME, Stéphane e HUYGHE, Pierre (1999). "My own private Psycho". *Cahiers du Cinéma,* n. 532, fev.

BAZIN, André (1955). "Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?". *Cahiers du Cinéma*, n. 44, fev., pp. 17-18.

________ (1957). "De la politique des auteurs". *Cahiers du Cinéma,* n. 70, abr.

________ (1991). *O cinema: Ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.

BELLOUR, Raymond (2000). "Figures aux allures des plans". *In:* AUMONT, Jacques (org.). *La mise en scène*. Bruxelas: De Boeck Université.

BENAYOUN, Robert (1971). "Échos sur une participation". *Positif*, n. 124, fev.

BERGALA, Alain (1985). "D'une certaine manière". *Cahiers du Cinéma*, n. 370, abr.

________ (2003). "Sur un art ignoré, côté face". *In*: AUMONT, Jacques (org.). *Le septième art*. Paris: Léo Scheer.

________ (2004). *Abbas Kiarostami*. Paris: *Cahiers du Cinéma*.

BLOUIN, Patrice (2002a). "Sur la route". *Cahiers du Cinéma*, n. 571, set.

________ (2002b). "Le pire des sens". *Cahiers du Cinéma*, n. 573, nov.

________ (2003). "Plume d'éléphant". *Cahiers du Cinéma*, n. 583, out.

BONITZER, Pascal (1982). *Le champ aveugle: Essais sur le cinéma*. Paris: Gallimard; Cahiers du Cinéma.

________ (1985). "Le plan-tableau". *Cahiers du Cinéma*, n. 370, abr.

________ (1987). *Décadrages*. Paris: *Cahiers du Cinéma*.

________ (2005). "La pantalla del fantasma". *In*: BAECQUE, Antoine de (org.). *Teoría y crítica del cine: Avatares de una cinefilia*. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós.

BORDWELL, David (2008). *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin (1986). *Film art: An introduction*. 2ª ed. Nova York: Alfred A. Knopf.

BOUQUET, Stéphane (1996). "Claire Denis, les années sauvages de Nénette et Boni". *Cahiers du Cinéma*, n. 501, abr.

________ (1997). "Un art qui transporte". *Cahiers du Cinéma*, n. 512, abr.

________ (2002a). "Les flux sans visage". *Cahiers du Cinéma*, n. 569, jun.

________ (2002b). "Plan contre flux". *Cahiers du Cinéma*, n. 566, mar.

________ (2003). "Des films et des gestes". *Cahiers du Cinéma*, n. 578, abr.

________ (2005). "De manera que todo comunica". *In*: BAECQUE, Antoine de (org.). *Teoría y crítica de cine*. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós.

BRECHT, Bertolt (1967). "Pequeno órganon para o teatro". Trad. Flávio Moreira da Costa. *In*: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 181-219.

BURDEAU, Emmanuel (1999a). "Goodbye south, goodbye". *In:* FRODON, Jean-Michel (org.). *Hou Hsiao-hsien*. Paris: *Cahiers du Cinéma*.

________ (1999b). "Les aléas de l'indirect". *In*: FRODON, Jean-Michel (org.). *Hou Hsiao-hsien*. Paris: Cahiers du Cinéma.

________ (2005). "L'écrit les cris". *Cahiers du Cinéma*, n. 606, nov.

________ (2006). "Résumé des épisodes précédents". *Cahiers du Cinéma*, n. 609, fev.

BÜRGER, Peter (2008). “A obra de arte de vanguarda”. *In*: BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify.

CANUDO, Riciotto (1911). “La naissance d’un sixième art: Essai sur le cinématographe”. *Entretiens Idéalistes*, 25 de outubro.

CHAUI, Marilena (2002). *Introdução à história da filosofia: Dos pré-socráticos a Aristóteles, v. 1*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras.

CHEVRIE, Marc (1985). “L’innocence entre guillemets”. *Cahiers du Cinéma*, n. 376, out.

CHION, Michel (2005). “Revolución suave… y duro estancamiento”. *In*: BAECQUE, Antoine de (org.). *Teoría y crítica del cine*. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós.

________ (2007). *Écrire un scénario*. Paris: *Cahiers du Cinéma*.

DANEY, Serge (1994). *Persévérance*. Paris: POL.

________ (2007). *A rampa*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify.

DELEUZE, Gilles (1985). *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.

DELORME, Stéphane (1997). “D’une esthétique maniériste”. *Au hasard Balthazar*, n. 2, maio.

________ (2004). “Compagnie”. *Cahiers du Cinéma*, n. 588, mar.

________ (2005). “Un défaut d’articulation”. *Cahiers du Cinéma*, n. 602, jun.

________ (2006). “Les lois de l’affection”. *Cahiers du Cinéma*, n. 609, fev.

________ (2008). “Farce attaque”. *Cahiers du Cinéma*, n. 631, fev.

________ (2011). “Mystique de la *mise en scène*”. *Cahiers du Cinéma*, n. 668, jun.

DOUCHET, Jean (1987). *L’art d’aimer*. Paris: Étoile.

________ (1999). *Hitchcock*. Paris: *Cahiers du Cinéma*.

DURAS, Marguerite (1980). “La perte politique”. *Cahiers du Cinéma*, n. 312-313, jun.

ELSAESSER, Thomas (1990). *Early cinema: Space, frame, narrative*. Londres: British Film Institute.

FAURE, Élie (1988). *Histoire de l’art: L’art moderne 2*. Paris: Folio.

FIESCHI, Jean-André (1998). “Jean-Marie Straub e Danièle Huillet”. *In*: RODRIGUES, Antonio (org.). *Jean-Marie Straub/Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

FREUD, Sigmund (2006). *Obras psicológicas de Sigmund Freud – Volume 2: Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Trad. Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago.

FRODON, Jean-Michel (org.) (1999). *Hou Hsiao-hsien*. Paris: Cahiers du Cinéma.

________ (2004). “À l’horizon des films déserts”. *Cahiers du Cinéma*, n. 589, abr.

________ (2006). “Une place pour les images”. *Cahiers du Cinéma*, n. 609, fev.

GARCIA, Silvana (1999). “A cena classicista”. *In:* GUINSBURG, Jaco. *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, pp. 175-203.

GARREL, Philippe (2011). “Mon but c’est de faire des films d’amour politiques”. Entrevista a Nicolas Azalbert e Stéphane Delorme em *Cahiers du Cinéma*, n. 671, out.

GAUDREAULT, André (2008). *Cinéma et attraction*. Paris: CNRS.

GIAVARINI, Laurence (1992). “Antigone, sauvage!”. *Cahiers du Cinéma*, n. 459, set.

GODARD, Jean-Luc (1952). “Défense et illustration du découpage classique”. *Cahiers du Cinéma*, n. 15, set.

________ (1956). “Montage, mon beau souci”. *Cahiers du Cinéma*, n. 65, dez.

________ (1989a). "L'art à partir de la vie". Entrevista a Alain Bergala. *In*: GODARD, J.L. *Godard par Godard: Les années Cahiers (1950 à 1959)*. Paris: Flammarion.

________ (1989b). "Super Mann". *In*: GODARD, J.L. *Godard par Godard: Les années Cahiers (1950 à 1959)*. Paris: Flammarion.

________ (2003). "Bergmanorama". *In*: BAECQUE, Antoine de (org.). *La política de los autores*. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós. (Publicado originalmente em *Cahiers du Cinéma*, n. 85, julho de 1958.)

GOETHE, Johann W. (2008). *Escritos sobre a arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial.

GOUGAIN, Ernesto *et al.* (orgs.) (2012). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.

GOULD, Stephen Jay (1992). "Nosso lugar natural". *In*: GOULD, Stephen Jay. *A galinha e seus dentes*. Trad. David Lana. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GRANDRIEUX, Philippe (1999a). "Baignade interdite". *Cahiers du Cinéma*, n. 532, fev.

________ (1999b). "Le monde à l'envers". *Cahiers du Cinéma*, n. 532, fev.

GREENBERG, Clement (2001). "Rumo a um mais novo Laocoonte". *In*: COTRIM, Cecilia e FERREIRA, Gloria (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GUINSBURG, Jaco (1999). *O classicismo.* São Paulo: Perspectiva.

HEGEL, Georg W.F. (1964). *L'art classique.* Trad. Samuel Jankélévitch. Paris: Aubier-Montaigne.

HEIDEGGER, Martin (2005). *Ser e tempo: Parte I*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. 14ª ed. Rio de Janeiro: Vozes.

HEREDERO, Carlos F. e SANTAMARINA, Antonio (2010). *Eric Rohmer*. 2ª ed. Madri: Cátedra.

HIGUINEN, Erwan (2002). "Beauté béate". Cahiers du Cinéma, n. 572, out.

HOCKE, Gustav (1974). *Maneirismo: O mundo como labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva/Edusp.

HOVEYDA, Fereydoun (1960). "Les tâches du soleil". *Cahiers du Cinéma*, n. 110, ago.

HUILLET, Danièle e STRAUB, Jean-Marie (1970). "Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet". *Cahiers du Cinéma*, n. 223, ago.-set.

________ (1992). *Antigone*. Toulouse: Ombres.

________ (2012). "Concepção de um filme". *In*: GOUGAIN, Ernesto *et al*. (orgs.). *Straub-Huillet*. Trad. Paloma Vidal. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, pp. 39-49.

JOUSSE, Thierry e TOUBIANA, Serge (1991). "Trafics d'influences: Entretien avec André S. Labarthe". *Cahiers du Cinéma*, n. 443-444, maio.

JOYARD, Olivier (2002). "Contre la mort du cinéma". *Cahiers du Cinéma*, n. 574, dez.

________ (2003). "C'est quoi ce plan (la suite)?". *Cahiers du Cinéma*, n. 580, jun.

JOYARD, Olivier e BLOUIN, Patrice (2002). "Dix raisons d'aimer *Ten*". *Cahiers du Cinéma*, n. 569, jun.

KUYPER, Éric de (2000). "Une invention méconnue du XIXe siècle: La *mise en scène*". *In:* AUMONT, Jacques (org.). *La mise en scène*. Bruxelas: De Boeck Université, pp. 13-24.

LABARTHE, André S. (1967). "Mort d'un mot". *Cahiers du Cinéma*, n. 195, nov.

________ (2004). "Una mujer es una mujer". *In*: BAECQUE, Antoine de e TESSON, Charles (orgs.). *Una cinefilia a contracorriente: La Nouvelle Vague y el gusto por el cine*

Americano. Trad. Miguel Rubio. Barcelona: Paidós.

LACAN, Jacques (2009). "*O lobo! O lobo!*". *In*: LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Trad. Betty Milan. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LALANNE, Jean-Marc (2002). "C'est quoi ce plan?". *Cahiers du Cinéma*, n. 569, jun.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (2006). *A pintura – v. 9: O desenho e a cor*. Trad. coordenada por Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34.

LOUNAS, Thierry (1997). "Où gît votre sourire, enfoui?!". *Cahiers du Cinéma*, n. 509, jan.

LOURCELLES, Jacques (1965). *Otto Preminger*. Paris: Seghers.

________ (1967). "Journal de 1966". *Présence du Cinéma*, n. 24-25, out.

MAGNY, Joël (1991). "Le geste de Pialat". *Cahiers du Cinéma*, n. 449, nov.

________ (1992). *Maurice Pialat*. Paris: Cahiers du Cinéma.

MARTIN, Adrian (2012). "Turn the page: From *mise en scène* to *dispositif*". *Screening the Past*, v. 31. [Disponível na internet: http://www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise en scene-to-dispositif/, acesso em 6/2012.]

MERLEAU-PONTY, Maurice (1983). "O cinema e a nova psicologia". Trad. José Lino Grünewald. *In*: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme.

________ (2006). *A natureza*. Trad. Álvaro Cabral. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

MOULLET, Luc (2007). "Les dispositifs du cinéma contemporain". *Esprit*, n. 337.

MOURLET, Michel (1959a). "Sur un art ignoré". *Cahiers du Cinéma*, n. 98, ago.

________ (1959b). "Trajectoire de Fritz Lang". *Cahiers du Cinéma*, n. 99, set.

________ (1959c). "Billet Londonien". *Cahiers du Cinéma*, n. 102, dez.

________ (1960). "Beauté de la connaissance". *Cahiers du Cinéma*, n. 111, set.

________ (1987). *La mise en scène comme langage*. Paris: Henri Veyrier.

________ (2008). "Joseph Losey face ao público". Trad. Luiz Carlos de Oliveira Jr. *Contracampo*, n. 92, set. [Disponível na internet: http://www.contracampo.com.br/92/artloseymourlet2.htm, acesso em 9/2014.]

NACACHE, Jacqueline (1996). "L'hommage et la nostalgie: *New York, New York*, de Martin Scorsese". *In*: AUMONT, Jacques (org.). *Pour un cinéma comparé: Influences et répétitions*. Paris: Cinémathèque Française.

NANCY, Jean-Luc (2001). *L'évidence du film*. Bruxelas: Yves Gevaert.

________ (2005). "L'intrus selon Claire Denis". *Remue*, primavera. [Disponível na internet: http://remue.net/spip.php?article679, acesso em 16/6/2010.]

NARBONI, Jean (2000a). "Le mal est fait". *Cahiers du Cinéma*, n. 304, out.

PAÏNI, Dominique (1985). "L'expérience du gouffre". *Cahiers du Cinéma*, n. 376, out.

PANOFSKY, Erwin (2000a). "Estilo e meio no filme". Trad. César Bloom *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, pp. 345-364.

________ (2000b). *Idea: A evolução do conceito do belo*. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

________ (2002). *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva.

PERRIER, Miréille e GARREL, Philippe (1985). "As-tu du feu?". *Le Journal des Cahiers du*

Cinéma, n. 55, out.

PHILIPPON, Alain (2005). *Jean Eustache*. Paris: Cahiers du Cinéma.

PRÉDAL, René (2005). *À nos amours*. Paris: Armand Colin.

RANCIÈRE, Jacques (2000). "Le cinema dans la 'fin' de l'art". *Cahiers du Cinéma*, n. 552, dez.

REYNAUD, Bérénice (1999). *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*. Paris: Cahiers du Cinéma.

RIVETTE, Jacques (1953). "Génie de Howard Hawks". *Cahiers du Cinéma*, n. 23, maio.

________ (1954a). "L'âge des metteurs en scène". *Cahiers du Cinéma*, n. 31, maio.

________ (1954b). "L'essentiel". *Cahiers du Cinéma*, n. 32, fev.

________ (1955a). "Lettre sur Rossellini". *Cahiers du Cinéma*, n. 46, abr.

________ (1955b). "Notes sur une révolution". *Cahiers du Cinéma*, n. 54, dez.

________ (1957). "En attendant les Godons". *Cahiers du Cinéma*, n. 73, jul.

________ (1958). "Sainte Cécile". *Cahiers du Cinéma*, n. 82, abr.

________ (1961). "De l'abjection". *Cahiers du Cinéma*, n. 120, jun.

RODRIGUES, Antonio (org.) (1998). *Jean-Marie Straub/Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

ROHMER, Éric (1955a). "Le celluloïd et le marbre – II: Les siècles des peintres". *Cahiers du Cinéma*, n. 49, jul.

________ (1955b). "Le celluloïd et le marbre – III: De la métaphore". *Cahiers du Cinéma*, n. 51, out.

________ (1959). "La 'somme' d'André Bazin". *Cahiers du Cinéma*, n. 91, jan.

________ (1989). *Le goût de la beauté*. Paris: Étoile/Flammarion.

SADOUL, Georges (1964). *Louis Lumière*. Paris: Seghers.

SAMOCKI, Jean-Marie (1997). "Une balle dans la tête: Mélancolies maniéristes". *Au hasard Balthazar*, n. 2, maio.

SCHILLER, Friedrich (1963). *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Herder.

SERGUINE, Jacques (1960). "Éducation du spectateur, ou l'école du Mac Mahon". *Cahiers du Cinéma*, n. 111, set.

SIETY, Emmanuel (2009). *Fictions d'images: Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

STAM, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus.

STEINER, Rudolf (1998). *Arte e estética segundo Goethe*. Trad. Marcelo da Veiga Greuel. 2ª ed. São Paulo: Antroposófica.

SZONDI, Peter (2004). *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TESSON, Charles (2010). "Peut-on être rohmero-rivettien?". *Cahiers du Cinéma*, n. 653, fev.

THORET, Jean-Baptiste (2003). "D'un *Psycho* à l'autre, l'original n'a pas eu lieu: Le mythe de l'original et la (presque) fin du 'maniérisme'". *La Licorne*, n. 66, nov.

________ (2008). *Dario Argento: Magicien de la peur*. Paris: Cahiers du Cinéma.

VALÉRY, Paul (1998). *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. Trad. Geraldo Gérson de

Souza. São Paulo: Ed. 34.

VILLAIN, Dominique (1985). *L'oeil à la caméra: Le cadrage au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/L'Étoile.

WHITEHEAD, Alfred North (1993). *O conceito de natureza*. Trad. Júlio B. Fischer. São Paulo: Martins Fontes.

WÖLFFLIN, Heinrich (1989). *Renascença e barroco*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva.

________ (2000). *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. João Azenha Jr. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

XAVIER, Ismail (2003). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify.

________ (2005). *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra.

________ (org.) (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme.

SOBRE O AUTOR

Luiz Carlos Oliveira Jr. é crítico de cinema e pesquisador. Formado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), atualmente faz doutorado em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

É autor do artigo “De volta para o futuro: A nova era do cinema sul-coreano”, presente no livro *Cinema mundial contemporâneo* (Papirus, 2ª ed., 2012), e curador das mostras “Vincente Minnelli: Cinema de música e drama” e “Jacques Rivette: Já não somos inocentes”, ambas realizadas no Centro Cultural Banco do Brasil. Editor da revista *Contracampo* entre 2004 e 2011, também contribui com as revistas *Bravo!*,*Cult*, *Interlúdio*, *Paisà* e *Foco*, além de ser colaborador frequente do Guia Folha – Livros, Discos e Filmes. Tem diversos artigos escritos para catálogos de retrospectivas como as de Hitchcock, Claire Denis, Alain Resnais, Douglas Sirk, Ingmar Bergman e Hou Hsiao-hsien. Ministrou cursos e oficinas em espaços como Centro Cultural Banco do Brasil, CineSesc, Cine Humberto Mauro e Fundação Getúlio Vargas.

OUTROS LIVROS DA COLEÇÃO CAMPO IMAGÉTICO

CINEMA/DELEUZE
André Parente (org.)

O CINEMA DE QUENTIN TARANTINO
Mauro Baptista

CINEMA MUNDIAL CONTEMPORÂNEO
Fernando Mascarello / Mauro Baptista (orgs.)

CINEMA NOVO: A ONDA DO JOVEM CINEMA E SUA RECEPÇÃO NA FRANÇA
Alexandre Figueirôa

O DOCUMENTÁRIO: UM OUTRO CINEMA
Guy Gauthier

ENTRE-IMAGENS
Raymond Bellour

A FÁBULA CINEMATOGRÁFICA
Jacques Rancière

FIGURAS TRAÇADAS NA LUZ: A ENCENAÇÃO NO CINEMA
David Bordwell

FILOSOFIA DO HORROR OU PARADOXOS DO CORAÇÃO
Noël Carroll

GLAUBER ROCHA
Sylvie Pierre

HISTÓRIA DO CINEMA MUNDIAL
Fernando Mascarello (org.)

A IMAGEM-CÂMERA
Fernão Pessoa Ramos

A IMAGEM PRECÁRIA
Jean-Marie Schaeffer

A IMAGÉTICA DA COMISSÃO RONDON
Fernando de Tacca

INTRODUÇÃO À TEORIA DO CINEMA
Robert Stam

INTRODUÇÃO AO DOCUMENTÁRIO
Bill Nichols

A MISE EN SCÈNE NO CINEMA: DO CLÁSSICO AO CINEMA DE FLUXO
Luis Carlos Oliveira Jr.

MODERNO? POR QUE O CINEMA SE TORNOU A MAIS SINGULAR DAS ARTES
Jacques Aumont

NARRATIVA E MODERNIDADE
André Parente

NELSON PEREIRA DOS SANTOS
Darlene J. Sadlier

A NOUVELLE VAGUE E GODARD
Michel Marie

A PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO
Cláudio Bezerra

PRÉ-CINEMAS & PÓS-CINEMAS
Arlindo Machado

ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO: DA PRÉ-PRODUÇÃO À PÓS-PRODUÇÃO
Sérgio Puccini

AS TEORIAS DOS CINEASTAS
Jacques Aumont

Siga-nos nas redes sociais:









>> >> >> >>

Acesse também nosso catálogo on-line

Capa: Fernando Cornacchia
Imagem de capa: Cena do filme *Only angels have wings* (Howard Hawks, 1939)
Da esquerda para a direita: Rita Hayworth, Cary Grant e Jean Arthur
Columbia Pictures/Photofest © Columbia Pictures
Coordenação: Ana Carolina Freitas e Beatriz Marchesini
Copidesque: Mônica Saddy Martins
Revisão: Bruna Fernanda Abreu, Cristiane Rufeisen Scanavini e Isabel Petronilha Costa

ePUB
Coordenação: Ana Carolina Freitas
Produção: DPG Editora e Papirus Editora
Revisão: Edimara Lisboa

eISBN 978-85-449-0003-1

Exceto no caso de citações, a grafia deste livro está atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa adotado no Brasil a partir de 2009.

editora@papirus.com.br | www.papirus.com.br